LES ARTS

1909

LES ARTS

1909

LES ARTS

Revue Mensuelle des Musées, Collections Expositions

HUITIÈME ANNÉE ✣ 1909



PARIS

GOUPIL & CIE

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, 24


LIBRARY
SEP 18 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

LES ARTS

N° 85 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Janvier 1909

TRÉSORS D'ART A MESSINE



MESSINE. — LA CATHÉDRALE, LE 28 DÉCEMBRE 1908

MESSINE

LA VILLE — LES MONUMENTS — LES ÉGLISES
LE MUSÉE



TANDIS qu'il lançait son yacht nonchalant entre Charybde et Scylla, Guy de Maupassant écrivait sur ses tablettes :

« Les rives de Sicile et les rives de Calabre exhalent une si puissante odeur d'orangers fleuris que le détroit tout entier en est parfumé comme une chambre de femme. »

L'écrivain normand songeait à sa volupté. L'amour est *fort comme la mort*, dira-t-il plus tard. Les rives de Sicile lui prouveraient aujourd'hui que la mort est la plus forte; l'odeur abominable a triomphé des parfums enivrants. Les orangers se sont abattus dans les gouffres dont Homère avait peur, et sur « la chambre de femme » flotte la plus nauséabonde pestilence. Chassons les miasmes et regardons une dernière fois les rives heureuses que nos enfants seuls reverront fleuries, aspireront embaumées ; regardons-les telles que nous les voyions hier encore. Essayons de conserver, de fixer le souvenir des Hauteville que l'ingrat normand Maupassant n'a pas une seule fois rappelés au cours de son séjour au royaume de Roger. Ne nous rendent-ils pas encore plus chère cette terre qui ne peut être pour nous seulement amoureuse, mais, par son art, un peu française ?

* * *

Il est généralement admis que les Grecs, débarquant sur la côte orientale de la Sicile, vers 730 avant J.-C., y rencontrèrent un peuple indigène que l'on nommait Sicule ou Sikèle. Ce peuple était-il autochtone ? Thucydide et Diodore ne nous permettent pas de le croire. A défaut d'autre témoignage, nous devons consentir à ce que les Sikèles fussent une tribu du Latium, chassés des bords du Tibre par le hasard des combats — ou par l'esprit d'aventure. Les Sikèles détenaient, au VIIIe siècle avant J.-C., le territoire situé au sud du cap Peloros, et que les colons de Chalcis et de Cumes vinrent occuper, en même temps qu'ils s'installaient à Catane. Aucun Tatius ne se trouvant parmi les Sikèles, le Romulus de Zancle, — plus tard Messana, par suite d'une conquête de la ville par les Messéniens de Rhegium, — n'a pas laissé de nom : ce rapprochement n'est pas arbitraire, la fondation grecque de Messine, la seule dont on soit à peu près sûr, ayant eu lieu au moment même où le nourrisson de la louve prenait possession du Capitole.

Ce rôle modeste, Messine continue à le jouer au cours des luttes qui ensanglantent la Sicile sous les divers tyrans des colonies grecques. De temps en temps, sous Denys, Dion et Timoléon, de Syracuse, son nom apparaît d'un côté ou de l'autre des partis. Elle est détruite ou rebâtie, selon qu'elle se trouve du bon ou du mauvais. En réalité, son importance réelle ne commencera, et cela est logique, que le jour où l'Italie, qui grandit peu à peu, jettera les yeux sur la Sicile. Fût-ce même impatience d'exister dans l'histoire ? Messine hâta le moment fatal en appelant les Romains à son secours contre les Carthaginois : et c'est la première guerre punique. Messine fut la première colonie romaine en Sicile.

Elle fut aussi la première colonie de bien d'autres peuples. C'était toujours par elle qu'on commençait, tout naturellement, si l'on arrivait par mer, à cause de son port facile et sûr; si l'on arrivait par terre, à cause de la traversée rapide. Les Arabes inaugurèrent leurs conquêtes par sa prise et ce fut à Messine que débarquèrent les Normands.

Comptoir pour les Grecs, palier pour les Romains et pour les Arabes, Messine ne prit un rang particulier que par les Normands, dont les chefs réunissaient sur leur tête les couronnes de Calabre et de Sicile. Sa possession devenait essentielle : le géant du Nord posait sur sa plage le pied gauche, tandis que le droit s'appuyait sur l'Aspromonte, — et les Croisés lui passaient entre les jambes. Ce n'est pas par hasard que, des temps grecs, romains et arabes, Messine n'a rien conservé. Sans doute, les hommes furent bien pour quelque chose dans ce dénuement. Le destin politique d'une porte n'est pas d'être ouverte ni fermée, mais défoncée. Et Messine fut souvent bousculée, des Normands à nos jours. Elle fut, voici soixante ans, sauvagement bombardée par le roi de Naples, qui en tira son surnom de Bomba. La nature et ses tremblements se chargèrent du reste. Ne serait-il pas étrange, toutefois, que hordes, monarques et nature aient visé spécialement l'antique et épargné le moyen âge ? Le néant des monuments antiques confirme l'histoire, en ce qui touche le rôle secondaire de Messine jusqu'au jour où un royaume italien en formation se verra tout à coup augmenté de la riche et disponible Sicile. Messine alors, du rang de porte, passera au rang de clef. Sa possession sera capitale et les seuls monuments qui, il y a un mois encore, valussent un arrêt assez long, c'étaient les monuments de l'époque héroïque que Bomba eut bien voulu faire renaître.

Lorsque Robert Guiscard et son frère Roger eurent achevé la conquête de la Calabre, dernière étape d'une course commencée, une vingtaine d'années auparavant, par une bande d'aventuriers normands à la tête desquels se trouvaient ces fils de Tancrède de Hauteville, ils durent pourvoir au partage du pays, conquis à la fois sur les Lombards, sur les Grecs et sur les Sarrasins. Robert eût volontiers tout gardé pour lui. Roger ne se résigne pas à lui tout laisser, d'autant moins que son rôle en Calabre a été décisif. Il lui faut sa part. Robert, astucieux, en qui il semble que l'on doive reconnaître le subtil Ulysse réincarné, dit à son frère : « Nous venons d'arracher aux Sarrasins la terre italienne. Le pape nous en sait tant de gré qu'il nous invite à les expulser de Sicile. Il offre l'investiture de la Sicile à qui l'aura conquise. Ce n'est que la mer à passer, si ce n'est à boire. » Et tu me débarrasseras, pensait Robert. L'occasion était belle pour Roger. D'autant plus belle que, par une coïncidence vraiment providentielle, telle qu'il ne s'en trouve jamais que dans les récits des apologistes justificateurs, Messine suppliait les Normands de la délivrer du joug



Photo Alinari.

LE TRIOMPHE D'ORION
Milieu du XVIe siècle

LA CATHÉDRALE
Époque normande XIe siècle

MESSINE. — LA PLACE DU DOME, LE 27 DÉCEMBRE 1908

impie. Comment résister à la voix de Dieu? Roger débarque à Messine et délivre la ville des Sarrasins. Le pays était ouvert. Roger y entre et s'y prélasse. Il y appelle sa fiancée Judith, restée à Évreux, la descendante directe des ducs de Normandie et, avec elle, brave guerrière, digne émule de la grande Catarina Sforza, il s'empare peu à peu de toute la Sicile. Il consacre dix-huit années à cette conquête, les dernières, après la mort de son frère Robert, étant surtout employées à former de la Sicile un royaume indépendant. Roger abandonnait généreusement la Pouille et la Campanie à ses neveux, pourvu qu'on lui laissât l'île qu'il avait conquise.

La forte Judith, cependant, était morte. D'une certaine Erenburge, Roger n'eut que des bâtards. D'Adélaïde enfin, il eut deux fils, Simon, né en 1093, Roger, né en 1095. En 1101, il mourait, laissant son titre de grand comte de Sicile à son fils Simon sous la tutelle d'Adélaïde qui, respectueuse de la volonté séparatiste de son mari, porta la capitale du comté de Calabre à Messine. Simon meurt en 1105. Son frère Roger lui succède et reste sous la tutelle de sa mère jusqu'en 1112. Libre alors, il transporte la capitale à Palerme tandis qu'Adélaïde, ayant rempli ses devoirs envers ses enfants, part pour la Palestine où Baudouin sollicite sa main.

Roger II, comte de Calabre et de Sicile, prospérait cependant sur le domaine conquis par son père. Il prospérait tant qu'il renversa les termes du problème posé par Guiscard. Celui-ci voulait annexer la Sicile au duché de Pouille. Roger II rêvait, lui, d'adjoindre la Pouille au comté de Sicile. Il y réussit. Son cousin Guillaume, petit-fils de Guiscard, avait laissé le duché en déshérence. Pouvait-on voir s'émietter un si beau domaine? Roger débarqua à Salerne et s'empara de tout le pays normand, sauf de Bénévent qu'il laissa au pape, pour se le concilier. Deux ans après la mort de sa mère, Roger II de Sicile était couronné Roger Ier, roi des Deux-Siciles, à Palerme.

Rome et Byzance en demeurent stupéfaites; Rome à cause de la Pouille, Byzance à cause de la Sicile. Roger devient dangereux. Et Byzance crie bien fort que la Sicile est grecque, donc sa propriété. Et Rome réclame la terre italienne qu'elle a donnée, quand elle ne lui appartenait pas, donc pour la lui conquérir et non pour qu'on la gardât.

Roger et son fils Guillaume Ier se débattent au milieu de toutes ces intrigues, jalousies et convoitises. Finalement Guillaume est écrasé par Isaac l'Ange. Lui et son fils paient tribut à Byzance et le dernier, Guillaume II, meurt en 1189, sans enfants. A qui l'héritage?

A moi, répond l'empereur d'Allemagne Henri VI. Il a épousé, en effet, une fille du roi Roger, Constance. La Sicile ne veut pas de ce Germain. Elle acclame Tancrède, fils d'un bâtard du roi Roger. Le fils de Barberousse descend les Alpes, se fait ignominieusement battre à Salerne, rentre dans ses États, puis revient au moment, heureux pour lui, où Tancrède et son fils Guillaume meurent à Salerne. Il traverse la Calabre sans combat et arrive à Palerme où la veuve de Tancrède lui apporte elle-même la couronne royale, que le fils de Barberousse pose sur son front, le 20 novembre 1196. Pendant ce temps, Constance, sa femme, mettait au monde, à Yesi, un fils qui sera Frédéric II.

Le régime institué par Henri VI en Sicile fut celui de la terreur. Les affaires d'Allemagne l'obligent à de longues

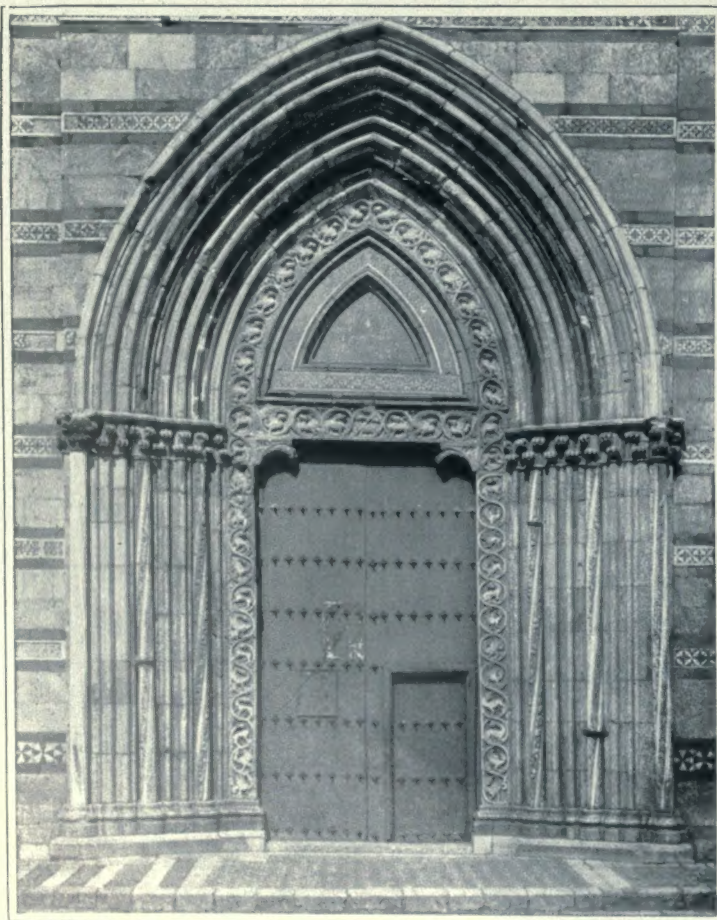


Photo Alinari. PETITE PORTE DE DROITE



Photo Brogi. PETITE PORTE DE GAUCHE

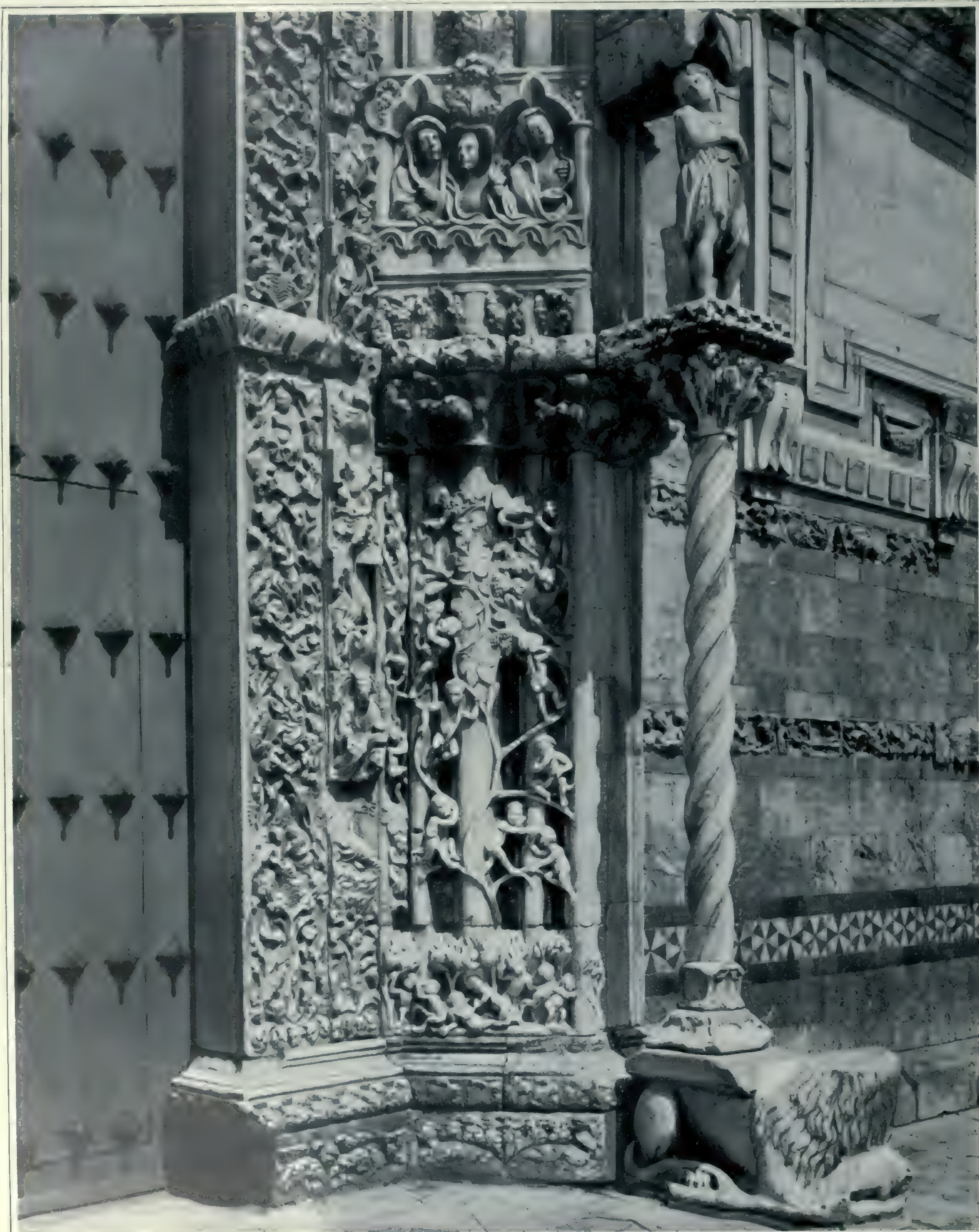
MESSINE. — LA CATHÉDRALE, LE 27 DÉCEMBRE 1908
Époque normande. — XIe siècle



Photo Alinari.

MESSINE. — LA CATHÉDRALE. — FAÇADE PRINCIPALE. — LA GRAND'PORTE, LE 27 DÉCEMBRE 1908

XIVe siècle



MESSINE. — LA CATHÉDRALE. — LA GRAND'PORTE (détail), LE 27 DÉCEMBRE 1908
XIVe siècle



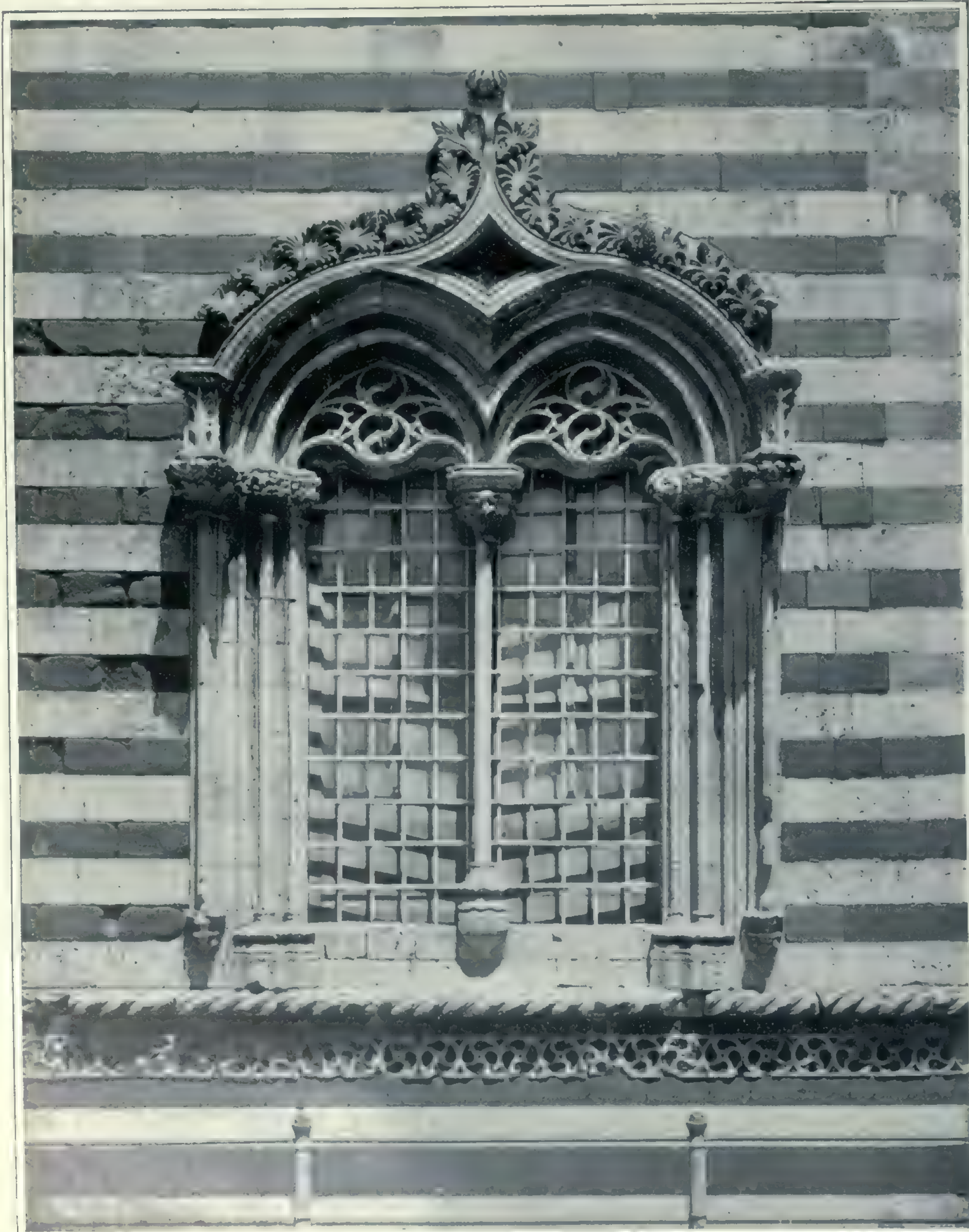
Photo Brogi.

MESSINE. — LA CATHÉDRALE. — LA GRAND'PORTE (détail), LE 27 DÉCEMBRE 1908
XIVe siècle

absences. Il laisse Constance comme régente. Mais il n'a pas confiance, si peu confiance que, sur des bruits de complot où la régente était mêlée avec un certain Jordano, il accourt en Sicile et saccage tout. Les Siciliens sont jetés à la mer, sciés en deux, brûlés au bitume, tués à coups de flèches, enterrés jusqu'au cou et décapités à ras de terre. Jordano est pris et, devant Constance même, couronné d'un cercle de fer rougi au feu. Ces exploits furent arrêtés brusquement par la fièvre que Henri prit à Messine et dont il mourut en quelques jours, le 28 septembre 1197. Frédéric II, son fils, était âgé de trois ans.

La vie politique de Frédéric appartient plutôt à l'histoire de l'Allemagne et de l'Italie qu'à celle de la Sicile. L'enfance et la jeunesse de Frédéric, passées à Palerme, ont laissé cependant dans l'âme de ce passionnant empereur, une marque ineffaçable, et qu'il n'efface pas. Tout est sicilien chez lui, c'est-à-dire d'une terre orientale, où ses ancêtres, au lieu de proscrire les peuples conquis, Grecs et Musulmans, ont préféré les assimiler — auxquels, par un ricochet inévitable, ils se sont assimilés.

Tolérants, adroits et modérés, les rois normands de Sicile ont laissé prospérer l'esprit grec et les mœurs sarrasines sur leur domaine. Églises catholiques, églises orthodoxes et mosquées sont mitoyennes. Un harem seul les sépare, à Palerme : le harem du roi. Et lorsque Frédéric emmène à Lucera les derniers Sarrasins, dont il ne peut surveiller la turbulence, retenu qu'il est en Italie, il n'aura garde d'oublier ses femmes. Ce mélange gréco-sarrasino-germano-normand fut-il favorable au développement social de la Sicile ? Il le fut en tout cas à l'art sicilien. Et nous devons à la domination normande en Sicile et en Pouille, une expression d'art unique, que l'on n'a jamais revue. Tout à l'heure, Messine nous dira ce qu'elle en avait conservé.



Phot. [illegible]

MESSINE. — LA CATHÉDRALE. — FENÊTRE DE LA FAÇADE DE GAUCHE

XVe siècle

Pour cet art, en tout cas, il n'était pas inutile de préciser en quelques mots l'histoire de l'invasion normande. Parmi tant de raisons d'humanité et de fraternité latine qui nous ont émus du cataclysme de Messine, il en est une autre pour nous troubler encore. Et c'est le témoignage laissé sur cette terre du souple, aimable et gracieux génie qui partit un jour du manoir de Hauteville, en Normandie, pour tenter sur une terre encore vierge la miraculeuse fusion des trois grandes époques de l'art moderne, gothique, byzantine et arabe.

Messine se distingua la dernière au cours de la grande lutte entre Anjou et Aragon. Le massacre dit des Vêpres siciliennes y finit le 28 avril 1282. Et ses bateaux portèrent les ambassadeurs qui allaient offrir la couronne de Sicile à Pierre d'Aragon. Pierre avait épousé une fille de Manfred et il se dirigea aussitôt sur Messine. Les deux fractions se disputent Messine ainsi qu'il convient à ce boulevard du beau domaine. Messine éprouve l'ardeur des compétiteurs à tout coup. La reine Jeanne s'obstine à la prendre et à la perdre. Messine, cependant, a des préférences espagnoles. Non pas par amour, mais par intérêt. L'Espagnol est plus éloigné que le Napolitain, donc moins exigeant. Avec lui, les privilèges municipaux sont respectés. Lorsque l'Espagnol l'emporte, il « serre la vis ». Et Messine, comme elle



Photo Alinari.

MESSINE. — PLACE DU DÔME. — LE TRIOMPHE D'ORION, LE 27 DÉCEMBRE 1908
Fontaine exécutée en 1550 par les frères Montorsoli

fit lors des Carthaginois, appelle l'étranger. Elle se donne à Louis XIV, qui lui envoie Vivonne et Duquesne. Délivrance ! Pas longtemps. La politique ayant changé à Versailles, Messine fut abandonnée à la vengeance de l'Espagnol qui y égorgea cinquante mille citoyens. Vint le règne des Bourbons. Messine joue son rôle dans la sinistre comédie. Elle sert principalement de forteresse. Les Bourbons entendent garder « la clef ». Le roi de Naples est obligé enfin d'abandonner toute la Sicile, mais, sur la nouvelle de l'échec de Charles-Albert, il revient, et, naturellement, Messine éprouve la première, l'effet de sa colère. Du 3 au 7 septembre 1848, Messine fut bombardée furieusement. Le 7, Bomba donna l'assaut contre des ruines. Douze ans après, Garibaldi arrivait à Messine, et passait de Charybde en Scylla pour conquérir à Victor-Emmanuel le royaume de Naples. Messine entrait dans le repos auquel les éléments déchaînés devaient seuls l'arracher.

***

Du port calabrais Villa San Giovanni, où l'on monte sur le *ferry-boat,* qui transborde le voyageur, wagon compris, de botte en caillou, Messine, au pied des monts Péloritains, apparaît comme un ruban rose noué autour d'un cou. La longue ligne de son quai, la Marina ou Palazzata, s'applique à la montagne et semble la serrer étroitement. A droite, la côte s'avance protectrice, comme un paravent disposé contre l'aquilon. A gauche, elle fuit mollement vers les rochers de Taormine, au-dessus desquels l'Etna fume son énigmatique cigarette. Peu à peu, tandis que le bac « poursuit de son chemin le tout petit



MESSINE. — LA CATHÉDRALE. — PETITE PORTE DE GAUCHE
XIVe siècle

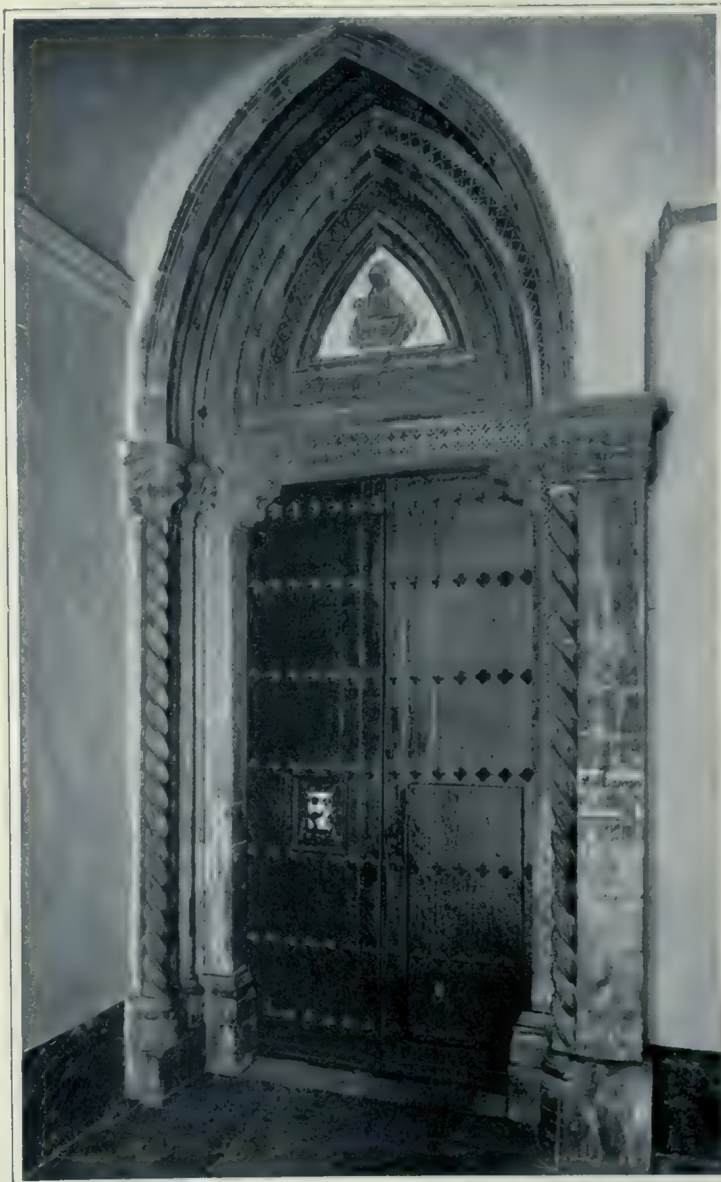


Photo Brogi. MESSINE. — LA CATHÉDRALE. — PORTE DU VESTIBULE
XIVe siècle

bonhomme », on voit les monts, si ce n'est s'éloigner, du moins s'adoucir ; leurs pentes sont plus molles, leurs découpures se précisent et se multiplient, et les essences des arbres distinguent leurs différentes verdures. La ville monte sur l'horizon mouvant des chênes et des châtaigniers ; elle se déploie et s'étale, toujours rose et frémissante, sur l'ardeur bleue du ciel. La rade se remplit de voiles et des fumées que crachent les vapeurs. Déjà s'entendent les cris et les appels de ce peuple si jovialement bruyant, aux gestes toujours tragiques, même pour les plus petites choses. La rade s'ouvre large et solennelle, d'abri généreux, qu'une flotte adopterait sans crainte, et où elle tiendrait. Bientôt, les quais prennent leur valeur complète, et les villas, chaumières, couvents à air de forteresse, pointent parmi les frondaisons des pentes, au-dessus des toits, derrière cette ligne d'arcades que font les maisons de la Marina. Le paysage est noble, non pas majestueux, car il est trop droit, mais d'une ligne si nette qu'il a la beauté d'un athlète aux reins tendus.

On aborde. Et c'est le grouillement de tous les ports, dont la futaille fait à peu près tous les frais. Des tramways



Photo Alinari.

MESSINE. — ÉGLISE DE SANTA MARIA DELLA SCALA, LE 27 DÉCEMBRE 1908
Fin du XIVe siècle

passent, des facchini s'empressent, des ouvriers regardent... Le petit commerce, les aventuriers de la bonne fortune vous guettent, anxieux, et le marchand de poteries, ses cruches sur les épaules, sur la poitrine, voire sur la tête, ses belles cruches rouges aux anses fragiles, offre, sans conviction, sa marchandise à votre choix. Regardant la mer, deux grands palais, l'un tout moderne, qui est celui de la Chambre de commerce, l'autre, datant de 1806 seulement, dans le style fin xviiie siècle, et que l'on dirait d'un maladroit élève de Perrault... Les autres maisons voulaient être palais aussi. Elles ne purent le devenir. Après le tremblement de terre de 1783, on essaya de les rebâtir. On n'y parvint que sur deux étages, et ces maisons tronquées se couronnent de belvédères minables mais pittoresques, et qui rompent la fatale monotonie.

Un monument, cependant, retient le passant, la fontaine de Neptune. Le dieu des eaux vient de sortir de l'onde, trident en main gauche, la droite étendue en un geste apaisant. Il a calmé les flots, ses sujets, pour venir prendre l'air terrestre, — que n'a-t-il aussi calmé la terre! — et Charybde et Scylla, de chaque côté, entre quatre chevaux marins, disent leur surprise. Elles disent aussi leur bienveillance exclusive à leur maître : d'autres que lui ne s'échapperaient pas si facilement de leurs bras de pieuvres. Cette fontaine est l'œuvre de Montorsoli, l'un des plus personnels élèves de Michel-Ange, ce qui ne veut pas dire qu'il fit preuve d'une originalité absolue. La critique a trouvé, dans les ouvrages sortis de sa main, beaucoup d'influences. Celle de Michel-Ange d'abord et bien entendu : Charybde et Scylla, en effet, ont des poses « sixtiniennes ». Celle d'Andrea Sansovino, moins visible ici, celle des Lombardi — et jusqu'à, paraît-il, Pérugin! Rien de ces dernières inspirations n'est évident. Seul Michel-Ange est incontestable; Michel-Ange avait prévu l'abus que l'on ferait de sa manière. Montorsoli dut le rassurer, un peu, sur sa progéniture. Montorsoli est, certainement, peut-être parce que le plus proche, le collaborateur le plus fidèle, entre autres à la chapelle des Medici, il est certainement le moins corrompu. Ses Charybde et Scylla sont copiées de la Sixtine, mais Neptune jouit d'un calme que Michel-Ange oublia lorsqu'il eut achevé le *David*. L'ensemble, d'ailleurs, est charmant de proportions : Montorsoli avait le sentiment incontestable du monument décoratif. On dit que son œuvre messinaise — une copie de cette œuvre, d'ailleurs — a été épargnée : c'est justice. Neptune, qui s'y connaît, est évidemment trop content de cette image pour s'être submergé soi-même.

Pourquoi la fontaine de la place de la Cathédrale paraît-elle, au premier abord, moins aimable? Peut-être parce qu'elle est moins simple. On n'apprécie plus beaucoup aujourd'hui les œuvres abondantes. C'est que la profusion est près de la confusion, et la verbosité du bavardage. Qui parle tant, il est à craindre qu'il n'ait rien à dire. Notre goût a peur de la richesse. Mais qu'est-ce que le goût? « L'art de mettre sa cravate, a dit Gœthe, dans les choses de l'esprit. » Prenons garde que la mode change, des nœuds de cravate. Et, au lieu de juger des choses par rapport à ce goût passager qui est préférence, jugeons-les par rapport au goût éternel, qui réside dans l'équilibre.

Cette fontaine d'Orion, sur la place de la Cathédrale, déborde de ce goût-ci. Elle possède d'abord la première qualité d'une fontaine, qui est de meubler harmonieusement l'espace. Et toutes ses figures expriment nettement ce qu'elles ont à dire, sans grandiloquence ni fatras. Jaillie d'un bassin à trois pans rectangulaires, une colonne à deux vasques porte Orion, dans un triomphe de dieux marins, de déesses nues et de *bambini* jouant avec des poissons. Des fleuves président à ces ébats, dont l'un affecte la pose du *Soir*, de Michel-Ange. Toutes ces divinités, les animaux et les emblèmes sont traités dans un style sans génie, mais sans timidité, franchement et librement. La beauté de cette fontaine n'est cependant pas tant dans ses figures que dans la grâce des



MESSINE. — ÉGLISE SANTA MARIA DELLA SCALA. — PORTE LATÉRALE
XVe siècle



Photo Brogi.

MESSINE. — ÉGLISE DE SAINT-GRÉGOIRE, LE 27 DÉCEMBRE 1908

Construite en 1542 sur les dessins de A. CALAMECH

lignes et, surtout, dans la bichromie. Le marbre blanc et noir est distribué avec la science et le tact d'un homme qui avait certainement, et souvent, étudié, à Rome, l'art et les procédés des Cosmas. La fontaine d'Orion a-t-elle été préservée comme celle de Neptune? Il est à craindre que non, et elle comptera parmi les œuvres qu'il faudra le plus regretter entre toutes celles que Neptune sacrifia à sa colère — si ce n'est à sa jalousie.

La statue de Don Juan d'Autriche, le vainqueur de Lépante, doit faire apprécier davantage encore l'œuvre de Montorsoli. Lorsque André Calamechi pose Don Juan sur son piédestal, il y a neuf ans à peine que Montorsoli est mort, précédant dans la tombe son vieux maître d'une année seulement. Et déjà tout est fini. Nous pourrons voir un Bandinelli, un Ammanati, et même un Jean de Bologne d'une fantaisie si charmante. Mais que nous voilà loin déjà, avec le *Neptune* de Bologne, du *Neptune* de Messine! Calamech n'essaie même pas d'en approcher. Son Don Juan est irréprochable — et c'est bien ce qu'on peut lui reprocher. Il serait ridicule de se demander ce qu'un Michel-Ange aurait fait avec cette héroïque idée de Lépante. Pensons seulement à ce qu'en aurait tiré Montorsoli. Calamech n'a vu en son modèle que le prince. Il en a fait un Henri IV, triste — et à pied.

Derrière Orion s'élève le monument le plus remarquable de Messine, sa cathédrale, datant de 1098, bien ravagée depuis ce temps, mais, en somme, assez conservée jusqu'à nos jours pour que nous jouissions de toute notre surprise. Souvent remaniée, la cathédrale de Messine n'avait pas conservé grand'chose des temps heureux de Roger. Elle en avait assez gardé pourtant, pour nous rendre charmant le premier contact, non pas peut-être avec l'art normand, puisque les savants ne veulent pas qu'il y en ait un, du moins avec l'œuvre des Normands. Les murs, de marbres blancs et noirs, et coupés de bandes guillochées, ces murs qui rappellent ceux de Sienne, ne sont pas encore pour nous émouvoir. Encore moins ce fronton baroque, qui ne possède rien de ce qui excuse le baroque, c'est-à-dire l'éclat. Et moins encore la coupole à lanterne. Mais voici, à côté de celle-ci, une tour à huit pans surmontée d'un tortil; voici les trois porches. Deux petits coups nous frappent au cœur : cette tour, c'est celle de Saint-Ouen de Rouen et sa couronne; ces porches, c'est une façade de Normandie qui nous accueille.

Regardons bien les deux petits porches de droite et de gauche. On pourra voir à Palerme, à Monreale, à Cefalu, des témoignages plus éclatants; on n'en verra pas de plus frappants. Lorsque les compagnons de Roger arrivent à Messine, c'est à peine si saint Nicolas de Bari sort de terre. Ils n'ont pas encore eu le temps d'avoir de l'audace et d'avoir profité du voisin. Les seuls monuments qu'ils dressent encore et sans vergogne, ce sont leurs tentes de nomades. Et lorsqu'ils construisent la première église de leur nouvelle conquête, ils le font dans la plus touchante servitude. Nous ne pouvons savoir ce qu'étaient les murs de cette église avant les remaniements et reconstructions de la Renaissance et du XVIIe siècle. Mais combien il est facile de les deviner bien frustes et rugueux, de bonnes pierres larges, lorsqu'on regarde ces porches! Voici notre porte gothique dans toute sa pureté, dans son classicisme le plus strict, jusque par le bandeau de feuillages recourbés, enserrant, liant les colonnes là où elles vont commencer à s'incliner. Ces portes nous introduisent à Meaux en Brie, et non à Messine de Sicile.

Il faut cependant orner cette porte vers laquelle les faisceaux fuyants des colonnes appellent et pressent les fidèles.

Aussitôt naît la nécessité du décor. Et s'impose à l'esprit timide et traditionnel du Normand, l'ornementation dont il a été ébloui dans cette ville sarrasine. A peine ont-ils vu les arabesques, nos bons Normands se passionnent pour elles. Sous leur émoi, oh! hésitants encore, mais déjà



MESSINE. — LE MONT-DE-PIÉTÉ, LE 27 DÉCEMBRE 1908
Architecture italo-espagnole. — Premières années du XVIIe siècle

séduits, ils encadrent, dans le gothique de leurs colonnes, des chambranles arabes. Du premier coup, ils fixent le modèle d'un art qui va fleurir en Sicile pendant cent ans, et fournira des merveilles libérées et provocantes, comme les cathédrales de Palerme, de Monreale et de Cefalu.

Les siècles pourront passer, les Normands disparaître, leur art même être abandonné. Jamais pourtant le charmant gothique sicilien ne disparaîtra des monuments de Sicile. Le portail central de la cathédrale, élevé à la fin du XIVe siècle, pourra oublier, dans sa partie inférieure, le nord paternel ; son sculpteur, Napolitain, pourra chercher son inspiration à Sienne, à Orvieto, qu'il copiera manifestement par ses entrelacs de vignes chargées d'enfants joufflus, il pourra la chercher en Lombardie, où il prendra — mais les Lombards n'étaient-ils pas venus à Bénévent ? — le motif des lions emmanchés de colonnes torses. Il faudra bien qu'à la fin on obéisse à la nécessité de nouer la chaîne. Le tympan et son couronnement sont du gothique le plus fleuri, jusque dans les nervures qui s'échevèlent en feuilles d'acanthe. Le tympan est peut-être encore toscan ou lombard. Mais l'*Incoronata,* qui commande au tympan, surmontée de Dieu le Père en clef d'ogive, est bien de chez nous. Orvieto possède cela, mais en mosaïque. La fréquentation seule des églises siciliennes pouvait inspirer ce décor sculptural.



Photo Alinari.

MESSINE. — CORSO VITTORIO EMANUELE. — LA FONTAINE DE NEPTUNE ET DES NYMPHES
Exécutée sur les dessins des frères Montorsoli. — (Milieu du XVIe siècle)

La tradition est vivace. On la retrouve encore, deux cents ans après la ruine normande, au XVe siècle. Mais elle commence à mourir. Dans la fenêtre de la façade de gauche, on la reconnaît, mais que de déchéance déjà ! L'ogive semble lasse ; elle s'affaisse au-dessus de la ceinture de feuillage et, comme par hasard, elle prend des allures de fenêtre sarrasine !

La Scala pourra bien montrer une porte humblement gothique et dresser une fenêtre vaguement ogivale. Tout l'appareil en est Renaissance et d'une Renaissance de palais, avec sa base en bossages, presque à facettes. Ce caractère Renaissance apparaît plus encore dans la porte latérale, qui est du XVe siècle. Cette fois, tout est fini de l'arabe et du normand. Dans le mur à bossages, les chambranles à volutes

et bordés d'une cordelette supportent un petit fronton arrondi, où l'on voudrait loger le Robbia de la nef.

Vienne le xvie siècle, et Messine suivra l'exemple de toute l'Italie. Saint Grégoire dépose sur le seuil sicilien la carte macaronique du baroque. Le clocher, que l'on dirait arrivé tout droit, et tout fait, des Indes; les fenêtres à balcons, qui ont l'air de paniers à salade; la façade étriquée et massive, avec des colonnes faites pour supporter la coupole de Saint-Pierre et qui ne soutiennent que les deux bouts d'un fronton, coupé pour faire place à une fenêtre sans appui; des pots à feu, le Saint-Esprit tirant la langue, et des renflements, et des bosses, et des guillochages, et toute l'abomination d'un art qui n'eut qu'un mérite, absent ici : la somptuosité des espaces.

Un jour pourtant, au xviie siècle, apparaîtra un art presque nouveau; une fusion nouvelle sera essayée entre l'art ibérique et l'art italique. Le petit palais du Mont-de-Piété caractérise cette tentative heureuse. Au-dessus d'un escalier à quatre paliers enchevêtrés et dont les balustres se coupent habilement, le palais étend son rez-de-chaussée sans faste inutile, et que ferment de simples grilles. Le baroque s'est emparé de l'étage supérieur, et c'est la part de l'Italie.

Pourquoi s'arrêter à ces essais ou à ces déformations? Ce qu'il faut demander à Messine, c'est le premier sourire normand. San Francesco, l'Annunziata et la cathédrale le dessinaient franchement. M. Join-Lambert l'a décrit en quelques mots, un peu scientifiques, mais saisissants :

« La coupole du carré du transept, à l'Annunziata, l'alternance, dans les archivoltes des baies, des claveaux de pierres et de longues briques très plates, enfin, dans sept chapiteaux de la nef de la cathédrale, une sculpture qui traite les feuilles du corinthien par lourdes masses, rehaussées seulement de légers traits gravés et de vigoureux trous de trépan, révèlent une influence byzantine bien directe, semblable à celle sous laquelle ont été élevés, dans l'Italie méridionale, la Cattolica de Stilo et San Sabino de Canossa. »

Et voilà résumé, si nous ajoutons ce que nous connaissons des façades et des porches, tout l'art des Normands, qui apportèrent leur forme gothique, ornée par eux d'arabe et de byzantin.

Les ruines de la Badiazza nous le feront regretter davantage. Le torrent voisin les a peu à peu comblées de ses sables et de ses cailloux. La surprise est extrême de cette forteresse carrée, caserne plutôt, et dont l'intérieur lance les plus pures ogives presque à hauteur de main. On peut s'asseoir sur la retombée des arcs et caresser les frustes chapiteaux d'acanthe au-dessus des colonnes repolies. Et un autre souvenir normand vous hante aussitôt, celui de Castel del Monte, le château de Frédéric II, aux bords adriatiques. Guiscard et ses frères, en descendant ici, n'y ont laissé, socialement, pas plus de traces que les autres conquérants. Mais seuls, artistiquement, ils subsistent à côté des premiers occupants, les Grecs ruinés, indestructibles pourtant. Auprès d'Agrigente et de Segeste, si ce n'est à côté, Palerme, Monreale et, hier encore, au-dessous de celles-ci, Messine, font figure. De même que les monuments de Selinonte exprimèrent une âme particulière, de même les monuments normands traduisirent un génie propre, moins orginal, mais assimilateur prodigieux, intelligent, souple et d'une grâce unique, cette fois.

* * *

Des œuvres d'art accumulées dans les églises, celles du trésor de la cathédrale, étaient précieuses de matière et, souvent, de travail. Nous regretterons surtout les vingt-deux colonnes antiques et celles de l'Annunziata, antiques aussi, rapportées d'ailleurs à Messine, et non taillées pour elle. En tombant, les pures colonnes ont écrasé chaire, stalles, fonts, statues, et ont brisé les petits cubes des mosaïques qui gisent imperceptibles parmi les plâtras. La chute et l'incendie du musée auront causé, sans doute, le même désastre. Les œuvres d'Antonello ne sont pas nombreuses, en Sicile moins qu'ailleurs. Le musée de Messine possédait la moins discutable de celles-ci.

Est-ce à Naples, où il travailla, ou plus simplement à Messine, où il avait appris les éléments de son art à l'école de son père Salvatore di Antonio, ou bien encore à Palerme,



ANDRÉ CALAMECH. — MONUMENT A DON JUAN D'AUTRICHE

(Messine)



Photo Alinari.

MESSINE. — ÉGLISE DE LA BADIAZZA OU DE SAINTE MARIE DE LA VALLÉE (Intérieur)
XIIe siècle



Photo Alinari.

MESSINE. — ÉGLISE DE LA BADIAZZA OU DE SAINTE MARIE DE LA VALLÉE (Extérieur)
XIIe siècle



Photo Brogi. ANTONELLO DE MESSINE. — SAINT GRÉGOIRE
(Messine. — Museo Civico)

qu'Antonello vit pour la première fois le tableau peint à l'huile de Jean Van Eyck, qui lui révéla tout le parti qu'il pouvait tirer de ce procédé? Il est admis que ce tableau avait été acheté par Alphonse Ier de Naples, et l'on veut le reconnaître dans l'œuvre de l'église Santa Barbara, à Naples. Il ne faut pas, cependant, oublier qu'Antonello résida à Palerme chez Alphonse, qui pourrait bien avoir apporté des œuvres flamandes de Naples en Sicile. Il ne faut pas oublier, non plus, que la situation commerciale de Messine mettait la patrie d'Antonello en relations constantes avec les Flandres. Quoi qu'il en soit, Antonello se rendit à Bruges, dit-on, afin d'y apprendre le merveilleux secret. Un obstacle se présente, pourtant. Et c'est l'âge même d'Antonello. Deux dates de naissance nous sont données à choisir, 1414 et 1444. La première est adoptée par ceux qui admettent l'étude par Antonello du procédé flamand. La seconde, Jean Van Eyck étant mort en 1440, par ceux qui ne l'admettent pas. Une troisième école s'est formée qui attribue à Antonello l'invention, concurremment avec Van Eyck, de la peinture à l'huile. Le voyage à Bruges d'Antonello reste cependant l'hypothèse la plus générale, son voyage et son éducation à l'école de Van Eyck. Ce voyage aurait été, d'ailleurs, assez court, Antonello se trouvant encore à Naples en 1438, et étant revenu de Bruges aussitôt après la mort de Van Eyck, en 1440.

Ce fut à Messine, en tout cas, qu'il revint, mais pour peu de temps. « Étant resté quelques mois à Messine, dit Vasari, il alla à Venise où il résolut de se fixer, et où il pouvait satisfaire son goût des femmes et des plaisirs. Il peignit alors un grand nombre de tableaux à l'huile, d'après la manière qu'il avait apprise en Flandre, et qui sont dispersés



Photo Brogi. ANTONELLO DE MESSINE. — SAINT BENOIT
(Messine. — Museo Civico)



Photos Brogi.

L'ANGE



LA VIERGE

ANTONELLO DE MESSINE. — L'ANNONCIATION

(Messine. — Museo Civico)

dans les palais des gentilshommes... Le secret qu'Antonello avait rapporté de Flandre lui valut, pendant toute sa vie, les bonnes grâces des magnifiques seigneurs de Venise... La Seigneurie venait de lui commander plusieurs peintures destinées au palais des Doges, quand il fut atteint de pleurésie et mourut à l'âge de... »

Vasari dit : quarante-neuf ans. Or, Antonello est mort en 1493. S'il n'était âgé que de quarante-neuf ans, il serait né en 1444, c'est-à-dire quatre ans après la mort de Van Eyck. Et cela donnerait raison aux sceptiques qui ne croient pas au voyage de Bruges. Mais Vasari a commis tant d'erreurs ! Le fait que des essais, nombreux, de peinture à l'huile aient eu lieu en Italie avant le milieu du xv[e] siècle, ne peut nuire en rien à l'initiative d'Antonello, ni à la découverte de Van Eyck. Les Romains, les giottesques eux-mêmes et jusqu'à des peintres français essayèrent l'emploi de l'huile. En ces affaires, le véritable inventeur est le vulgarisateur. Et il ne paraît pas douteux que Van Eyck mit le procédé au point et que Venise le reçut d'Antonello.

Quoi qu'il en soit de cette controverse, pendante encore, jusqu'à la découverte de documents irréfutables — à moins



[illegible] ANTONELLO DE MESSINE — LA VIERGE DU ROSAIRE
(Messine. — Museo Civico)



Photo Brogi. LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
panneau byzantin
(Messine. — Église della Cattolica)

que d'autres documents ne viennent contredire les premiers... — Messine, en son musée, possédait — et on la dit sauvée — une œuvre capitale d'Antonello, bien précieuse pour la connaissance du profit qu'aurait tiré de la méthode nouvelle « l'inventeur » italien de la peinture à l'huile. Faut-il voir dans le retable du musée de Messine, daté de 1473, ainsi que M. Join-Lambert semble le dire, la dernière œuvre « a tempera » d'Antonello ? « Notez, dit M. Join-Lambert, que ces panneaux sont peints « a tempera », et que le condottière du Louvre, peint à l'huile, est daté de 1474. Le dessin de la Vierge et des Saints qui l'entourent est correct ; les chairs sont exécutées sur un glacis verdâtre qui les rend transparentes et délicates ; mais, *à un an d'intervalle*, quelle sûreté, quelle largeur l'usage du procédé de l'huile n'a-t-il pas communiqué à Antonello ! »

Le séjour d'Antonello en Flandre auprès de Jean Van Eyck n'a pu avoir lieu qu'en 1439. Le retable de Messine est daté de 1474. Antonello, à cette époque, était définitivement fixé à Venise, où il formait, depuis dix ans déjà, des élèves. S'il a peint ces panneaux « a tempera », à Messine même, ce fut au cours d'un voyage dans sa patrie. En tout cas, il y avait longtemps qu'il pratiquait le procédé nouveau, lorsqu'il reprit les pinceaux du fresquiste. Et l'on ne peut voir, dans le condottière du Louvre, l'essor brusque du génie libéré. Au surplus, s'il faut réserver ici, et très largement, la part du goût de chacun, il est tout au moins permis de préférer l'Antonello de la *tempera* à l'Antonello de l'huile. Celui-ci est souvent sec, il est toujours dur, bon réaliste certes, mais trop réaliste certes aussi. Dans le retable

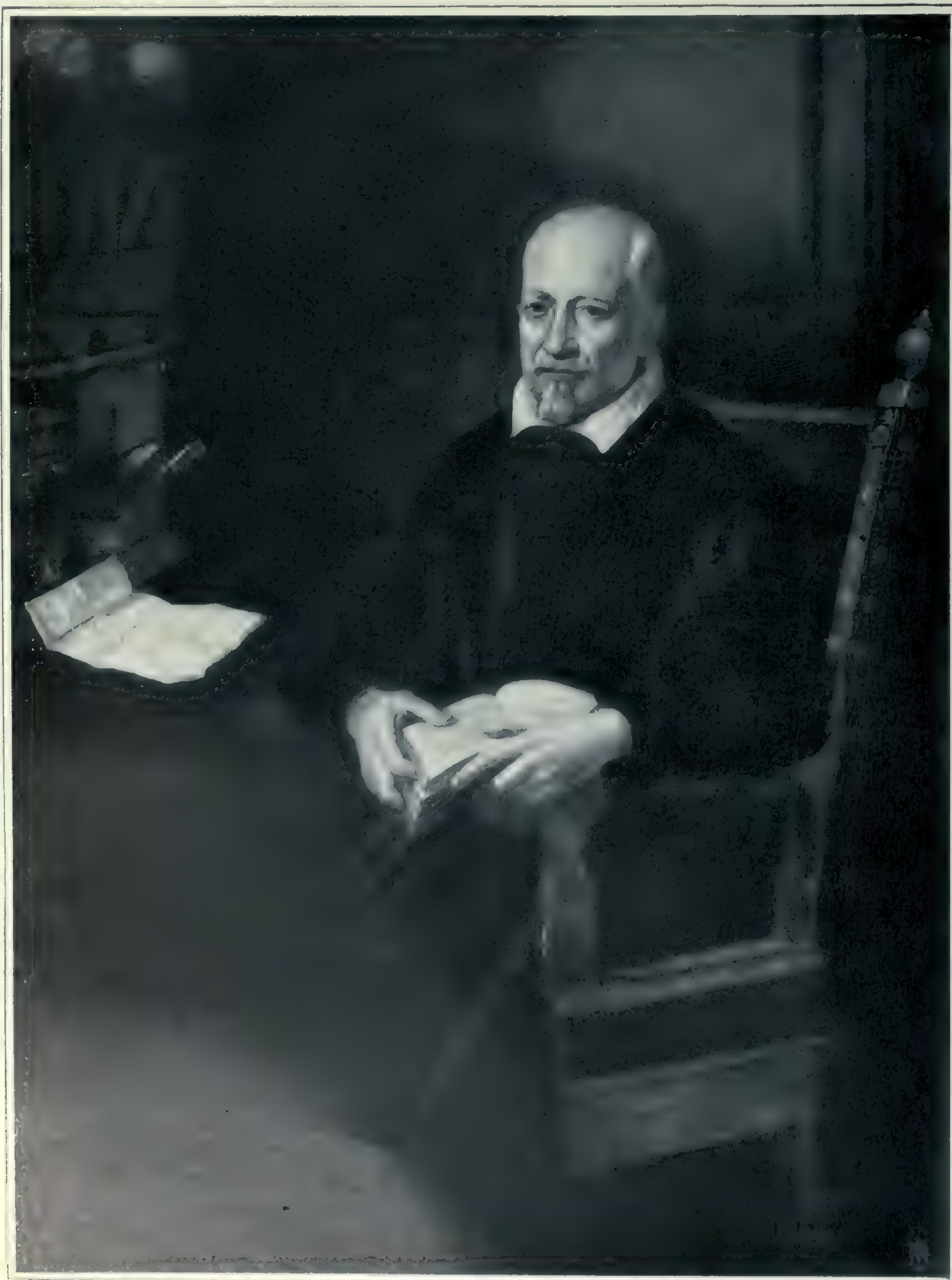


Photo Brogi.

SALVO DI ANTONIO. — LES FUNÉRAILLES DE LA MADONE
(Messine. — Sacristie de la Cathédrale)

de Messine, au contraire, il est d'une douceur et d'une tendresse extrêmes. Nous ne devons pas oublier qu'en Sicile, on était bon décorateur avant tout, c'est-à-dire qu'on y avait le sentiment des convenances monumentales Antonello, travaillant à San Gregorio, d'où proviennent ces panneaux, comprit que seule la *tempera* convenait à l'église qu'il devait orner et que, la méthode dont il s'enorgueillissait, il devait la réserver aux œuvres que l'on nomme aujourd'hui de chevalet. Longtemps encore, les artistes regretteront cet art de la *tempera*. Il semble qu'Antonello doive nous faire éprouver plus vivement ce regret. Dans les panneaux de Messine, il parvient à un charme, à une grâce, que ses œuvres à l'huile n'atteindront jamais. Et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de son art excellent, si purement italien, ou de son abnégation qui lui fit sacrifier, à la nécessité décorative, son orgueil de précurseur.

A Messine, Antonello fit plusieurs élèves, dont le premier était son neveu Salvo di Antonio. La sacristie de la cathédrale s'honorait d'une *Déposition de la Vierge,* signée de cet artiste. Dans cette œuvre lourde, surchargée, il était bien difficile de retrouver l'enseignement du maître. Seul le coloris rappellerait Antonello. La *Madone à la lettre,* commémorant la fameuse lettre que la Vierge écrivit à la ville de Messine, et qui échappa si malencontreusement à la perspicacité de Philarète Chasles, ne semble pas être d'un des élèves d'Antonello, mais bien plutôt de l'un des nombreux Lanfrancs qui pullulaient à Naples au XVIIe siècle. L'abominable faction des Ribeiras l'ayant emporté sur le Dominiquin, le royaume de Naples fut envahi par les entrepreneurs de peinture, qui triomphaient. Guercino, notre Guerchin, qui ménageait ceux-ci, peignit pour San Gregorio, la *Madone du Carmel* et *Saint Jean*. On y retrouvera toutes les qualités du Guerchin et ses procédés, son réalisme mesuré et sa lumière céleste. On dit que Jules II ramassa un jour le pinceau de Michel-Ange. Guercino croyait que les saints ramassaient le sien tous les jours. Les anges visitaient assidument son atelier et l'inspiraient, disait-il. L'œuvre qu'il envoya à Messine semble plutôt d'un moment où les anges étaient occupés ailleurs, si elle ne dément rien de ce que Bologne, Paris et le monde entier, nous ont appris de ce parfait Bolonais.



A. BARBALONGA. — PORTRAIT DE R. ALBERTI
(*Messine. — Église de San Filippo Neri*)

Mais où donc étaient les anges? Auprès du Dominiquin, plutôt. Le malheureux Domenico Zampieri, poursuivi par la haine, n'a rien laissé, aux Deux-Siciles, d'autre que ses fresques de Saint-Janvier, rien que quelques rares élèves, dont Barbalonga est l'un des plus marquants. Messine possédait deux œuvres de Barbalonga, la première à l'église Saint-Paul, représentant la *Conversion de saint Paul*. La fougue en est magnifique, si bien des détails sont déplaisants. Le cavalier retenant sa monture a un élan superbe, mais le malheureux Paul gigote ridiculement. Si imparfaite que soit cette œuvre, elle l'emporte sur bien d'autres de son temps. On y retrouve la



Photo Brogi.

LE GUERCHIN. — LA MADONE DU CARMEL AVEC LE PRÉCURSEUR

(Messine. — Église de San Gregorio)



Photo Brogi.

AUTEUR INCONNU. — LES MYSTÈRES DU ROSAIRE
(Messine. — Museo Civico)



Photo Brogi.

A. RODRIGUEZ. — SAINTE MARIE DE LA VICTOIRE
(Messine. — Église de San Filippo Neri)



A. MAUROLI. — SAINT PLACIDE ET SAINT DOMINIQUE

(Messine. — Église de San Paolo)



Photo Brogi

A. BARBALONGA. — LA CONVERSION DE SAINT PAUL

(Messine. — Église de San Paolo)



AUTEUR INCONNU. — LA MADONE A LA LETTRE

(Messine. — Cathédrale)

vaillance de Domenico, et ce n'est pas un mince éloge que d'y voir comme un rappel du *Martyre de saint André* de Sainte-Marie-des-Anges, à Rome.

La seconde œuvre de Barbalonga, à Messine, est un portrait. On pouvait le voir à l'église Saint-Philippe-de-Neri, à côté de tableaux de l'école de Ribera. Ce rapprochement fait saisir au plus près de quel côté, du côté du Dominiquin ou du côté de l'Espagnolet, était la vérité artistique. Et si, avec justice, on se refusait à comparer le portrait avec la composition idéale, on n'aurait qu'à rapprocher le *Saint Paul* du *Saint Philippe* et de la *Sainte Marie de la Victoire*. Le mouvement, dans ceux-ci, est contraint et forcé; il est cherché et prétentieux. Chez Barbalonga, il peut être véhément, il reste toujours naturel, même lorsqu'il est disgracieux. Toutefois, il faut reconnaître dans la *Pietà*, de Rodriguez, une émotion très vive, surtout dans les anges, car la Vierge est contournée et un peu théâtrale. Quant à *Sainte Marie de la Victoire*, on y trouvera, avec l'afféterie de l'école, le souvenir de la lumière du Guerchin et de Caravage, cette lumière tombant du ciel comme d'un soupirail, qui est leur caractéristique et celle de leurs élèves.

Faut-il attribuer à ceux-ci le charmant *Mystère du Rosaire*, dont l'auteur est inconnu ? Certains détails, comme



Photo Brogi.
A. RODRIGUEZ. — LA VIERGE AVEC LE CHRIST MORT ET DES ANGES
(Messine. — Église de San Filippo Neri)



Photo Brogi.
A. RODRIGUEZ. — APPARITION DE LA VIERGE A SAINT PHILIPPE
(Messine. — Église de San Filippo Neri)

l'enfant que l'on voit au coin droit, en bas, pourraient le faire croire. Peut-être aussi le temple de gauche et la surcharge un peu déplaisante de la partie supérieure du tableau. Il semblerait, cependant, qu'on reconnaît dans cet « arbre généalogique » de David comme une marque flamande. Peut-être est-ce une œuvre d'un élève d'Antonello, impressionné comme celui-ci le fut par les œuvres des Flandres qui devaient venir aux bords siciliens dans les ballots des négociants. Les églises de Messine étaient pleines de ces petites œuvres septentrionales. Peut-être l'une d'elles a-t-elle inspiré d'un souvenir flamand l'auteur de ce *Rosaire* qui, à en bien regarder la lumière, semble sortir d'une main influencée d'autre part par Guercino et Caravage.

De tout ceci, sans doute, on ne disputera plus. Avec le palais municipal et les églises, ces œuvres sont tombées dans la poussière. Si, par hasard, la catastrophe les épargna, le feu, l'eau ont dû leur être rigoureux. Elles n'échapperont pas, de plus, aux pioches des maçons. Avec elles, rien de capital n'a sans doute disparu. Elles nous sont désormais très chères et, dans la grande douleur humaine qui a secoué le monde entier aux nouvelles de Messine, les amis des arts ont fait la petite part des modestes églises, des petits monuments et des gentils tableaux qu'ils ne reverront plus.

ANDRÉ MAUREL.



Photo Alinari.

MESSINE, VUE DE LA MER, LE 27 DÉCEMBRE 1908

Copyright by Charles Trampus.

MESSINE. — LES QUAIS, LE 28 DÉCEMBRE 1908

(Corso Vittorio Emanuele)



Photo Alinari.

MESSINE, VUE DE LA MER, LE 27 DÉCEMBRE 1908

Copyright by Charles Trampus.

MESSINE. — LES QUAIS, LE 28 DÉCEMBRE 1908

(Corso Vittorio Emanuele)



Photo communiquée par Léon Bouet.

MESSINE. — LES QUAIS, CORSO VITTORIO EMANUELE, LE 28 DÉCEMBRE 1908

LES ARTS

N° 86 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Février 1909



ANTONIO ROSSELLINO (ATTRIBUÉ A). — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN
Bas-relief en marbre. — Florence. — 2e moitié du xve siècle
(Collection de M. Ch. Mège)



TAPISSERIE. — Art français. — Début du XVIe siècle

COLLECTION DE M. CH. MÈGE



UAND Darcel organisa, en 1889, l'Exposition d'art rétrospectif au Palais du Trocadéro, la collection de M. Ch. Mège était déjà constituée, et elle fut une de celles où il put venir puiser des éléments du plus vif intérêt. A feuilleter ce catalogue d'exposition pour les époques du moyen âge, à chaque page revient le nom de M. Ch. Mège dont on peut dire qu'il est aujourd'hui un des vétérans de la curiosité à Paris.

* * *

Parmi toutes les collections dont cette Revue aura du moins perpétué le souvenir, celle de M. Ch. Mège se sera signalée par sa distinction. Elle se présente ici à peu près en son entier, et prouve que, sans nulle défaillance, le choix a été fait avec une sûreté de goût, une intelligence, un sentiment du caractère et de la beauté des choses tout à fait rares.

Arrêtée d'ailleurs en son développement depuis plusieurs années, chaque chose est un souvenir de la belle rencontre, de l'heureuse aubaine, résultats des flâneries dans les bons coins de Paris, des voyages en Allemagne il y a trente ans; et c'est la justification de la théorie que la collection, ainsi faite, était encore le meilleur placement de père de famille. Celle-ci peut défier tous les impôts sur le revenu qui prétendront l'atteindre. Mais, pour la constituer, il y fallait un surprenant coup d'œil, car chaque objet qui la compose n'est pas seulement intéressant ou rare, mais est aussi expressif et beau, et n'est pas fait seulement pour attirer l'attention de l'archéologue, mais pour satisfaire aussi l'instinct de l'artiste.

* * *

La peinture est représentée dans la collection Mège par trois tableaux d'un rare intérêt, dont le plus important est, sans conteste, la Vierge entourée de quatre Saints, qui a figuré à la première vente de la collection Beurnonville, et dont l'ensemble des caractères milite en faveur d'une attribution plausible à Hans Memling. La Vierge est assise au centre du panneau sur une chayère gothique, très droite, un livre ouvert sur sa main gauche, soutenant de sa main droite l'Enfant Jésus qui, bénissant d'une main, s'appuie de l'autre sur le livre ouvert. La Vierge a ce beau visage candide et pur, d'un ovale allongé, au long nez droit, à la petite bouche aux lèvres charnues, aux yeux un peu saillants que recouvrent deux paupières abaissées, au front haut et bombé que laisse bien découvert une chevelure peu abondante.

Ce fut le type préféré du peintre de Bruges dans la plupart de ses Madones : on le retrouve à peu près identique dans la Vierge du musée de Berlin, dans la Vierge au Donateur de la National



PLAQUE
Marbre. — Art flamand. — Fin du XVe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)



HANS MEMLING. — LA VIERGE ENTRE UNE SAINTE ET TROIS SAINTS

(Collection de M. Ch. Mège)

Gallery, dans la Vierge adorée par la famille Clifford, au duc de Devonshire. Dans la dernière peinture, le petit Jésus, au visage presque identique, bénit et s'appuie sur le livre de façon toute semblable. Comme éléments de critique et de rapprochement, les figures des Saints sont très utiles à interroger, car chaque maître a toujours un certain nombre de types préférés auxquels il revient volontiers, et qu'il est aisé de retrouver dans ses œuvres aux diverses époques de sa vie. Le saint Jean est une figure qui lui fut familière, comme la Sainte qui lit dans un livre entr'ouvert, et dont le visage si serein et si calme, encadré dans la blancheur de sa coiffe de fine toile, se retrouve dans la Vierge de la Présentation au Temple, de l'hôpital Saint-Jean, de Bruges. C'est là une œuvre de puissant intérêt, dans un état de conservation surprenant, tout à fait inconnue, car elle ne fut prêtée à aucune exposition rétrospective, et dont je sens tout l'insigne honneur qui m'est réservé de la publier pour la première fois.

La seconde œuvre de peinture est un beau portrait d'homme de l'Ecole allemande du XVI[e] siècle. M. Max Friedlanger en a savamment parlé dans le *Repertorium, XX, 1897;* il représente, en buste, Matthaus Schwarz en 1526, ainsi que l'indique l'inscription qu'on peut lire en haut, à droite de la toile, peint par un peintre de Schwaz en Tyrol, que nous pouvons dénommer le maître de Schwaz.



PORTRAIT DE MATTHAUS SCHWARZ (DATÉ DE 1526)
PAR LE MAITRE DE SCHWAZ (TYROL)
(Collection de M. Ch. Mège)

Ce Matthaus Schwarz était le fils d'un bourgmestre d'Augsbourg, que les banquiers Fugger avaient envoyé en Tyrol pour s'y occuper de leurs affaires, et qui ne résista pas au désir de s'y faire portraiturer par un peintre célèbre du pays, qui le représenta, pinçant de la guitare, dans toute son élégance de riche marchand d'Augsbourg, en détaillant soigneusement tous les accessoires de son costume, depuis le large chapeau relevé de côté, qui ne porte aucune ombre sur la figure, jusqu'au collier au lourd fermoir d'orfèvrerie, et à l'épée à la lourde garde.

Il est évident que les écoles de la Souabe et de l'Allemagne du sud-ouest ont très fortement influencé le maître anonyme qui fit ce beau portrait. Il avait hérité, avec d'heureux dons de peintre, de ce souci de véracité qui rend si prenants tant de portraits allemands, et de cette belle loyauté d'exécution, exempte de trucs habiles et de moyens à gros effets. Grâce à l'inscription, qui donne une indication relativement précise, il doit être

possible de rapprocher de cette œuvre intéressante d'autres très nombreux portraits qui se prêtent, par leur anonymat, à l'attribution plus ou moins fantaisiste aux plus grands maîtres allemands.

La troisième œuvre de peinture de la collection Mège est plus énigmatique : elle représente un personnage à longue chevelure bouclée, coiffé d'une sorte de toque de velours surmontée d'une grande plume, et que retient et charge une sorte de cordelette en orfèvrerie, en torsade, interrompue d'anneaux et d'agrafes. Un ample manteau lourd, dont le velours semble chargé d'appliques de soie, s'ouvre sur une chemisette traversée horizontalement d'une bande brodée d'un H armorié. La figure, très large, manque un peu d'accent, et apparaît légèrement bouffie et blême; sous la peinture, très lisse et très égale, ne se sentent pas une forte construction de dessin, ni une grande vigueur. C'est d'un art aimable et doux. Il est évident qu'au moment de Cranach et autour de lui, on fit des portraits d'hommes dans cette manière, mais ils avaient toujours une force et une âpreté dont cette œuvre aimable semble un peu dépourvue.



PORTRAIT D'HOMME
École allemande. — XVIe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

La sculpture, dans la collection de M. Charles Mège, sera d'un apport beaucoup plus considérable; c'est assurément la partie la plus forte de la collection, et il n'est guère d'écoles qui n'y soient supérieurement représentées.

Ceci est d'autant plus remarquable que le goût des amateurs pour la sculpture française est assez récent ; très peu de collections privées anciennes pouvaient en présenter des séries ; on n'y rencontrait que de rares morceaux isolés. Ce n'est que depuis une dizaine d'années que le pillage de nos églises par les grands marchands, pour lesquels l'automobile a été un puissant instrument d'action, a fait entrer dans certaines collections d'objets d'art quelques monuments de sculpture de pierre ou de bois arrachés à de grands monuments, et qui collaborent ainsi heureusement à la décoration expressive des intérieurs.

Ce sont surtout d'intéressantes sculptures de bois que nous rencontrerons chez M. Mège ; cependant le marbre et la pierre n'y font pas défaut. Et tout d'abord, voici un très beau bas-relief de marbre italien qui a des états de possession excellents, puisqu'il a passé par les mains de Louis Carrand et de Boy. La Madone, en léger relief, soutient, assis sur elle, l'Enfant Jésus qui, vif et remuant, a passé une jambe nue, grasse et potelée, par-dessus la main de sa mère (détail familier où l'on sent le désir de l'artiste, enfermé dans une formule, d'en varier les aspects). L'œuvre paraît assez significative de l'art d'Antonio Rossellino.



TRIPTYQUE A DOUBLE VOLET
Ivoire. — Art français. — XIVe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

On retrouve dans la main allongée de la Vierge aux doigts minces, fuselés et légèrement aplatis, ainsi que dans le modelé général des figures qui tourne peu et se borne à des aplats où disparaissent un peu les divers plans, la manière aimable de Rossellino, plus soucieux de grâce que de force.

Un admirable Satyre de bronze, assis, tenant sa flûte de Pan et levant sur son autre main un coquillage, est sans



VIERGE
Noyer. — Art français. — XIVe siècle
PIED DE LUTRIN (Noyer)



SAINT SYMPHORIEN
Bois polychromé. — Art allemand. — XVe siècle
SUPPORT DE BÉNITIER (pierre)

(Collection de M. Ch. Mège)



GOBELET
Argent. — Art flamand. — xve siècle

CALICE
Argent. — Art français. — xive siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

GOBELET
Argent. — Art flamand. — xve siècle

doute le plus bel exemplaire et le plus grand que je connaisse de cette figure, que fondirent en si grand nombre les ateliers padouans au xve siècle. La fonte de ce beau bronze est incomparable comme souplesse et comme patine : la forme du dos, d'une construction inouïe, le modelé de la poitrine, la vigueur d'accent de la figure d'un relief si hardi, tout concourt à faire de cette pièce un vrai chef-d'œuvre, tout à fait digne d'être attribué au si grand artiste Andrea Riccio, qui sut si bien, au xve siècle, à Padoue, interpréter l'antiquité en y apportant le caractère ardent et la souveraine maîtrise nécessaires pour la rénover. Cette pièce splendide provient de la vente que fit à Londres, il y a plus de trente ans, le célèbre amateur His de la Salle.



DIPTYQUE
Ivoire. — Art français. — xive siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

Les beaux sculpteurs de bois allemands sont ici représentés par quelques œuvres d'une qualité tout à fait exceptionnelle, et c'est peut-être dans cette série que se fit le mieux sentir le goût sûr et châtié de M. Ch. Mège. Quand on visite un musée allemand, tel que celui de Nuremberg, on est excédé de cette pratique facile, mais banale où se sent le caractère généralement industriel de cet art abondant. Et voici qu'ici chaque bois prend une tout autre importance, garde toujours, en ses côtés pittoresques, un caractère souverainement expressif, atteint même parfois à la réelle



TAPISSERIE
Art français. — Style du XVe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)



LE BAISER DE JUDAS ET PIERRE COUPANT L'OREILLE DE MALCHUS
Fragment de retable en ivoire. — Art français. — Commencement du XIVe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

grandeur. — Aucune pièce ne saurait mieux l'attester que cet admirable saint Michel, en bois de tilleul, jadis polychromé et doré, si noble en sa fine armure dans laquelle se redresse son corps élégant, et qui lève en un geste d'autorité sa main droite au gantelet de fer. La tête, coiffée d'une épaisse chevelure qui tombe en lourdes boucles sur ses épaules, est un véritable portrait par l'acuité de son expression, par le modelé robuste de ces traits virils dont aucun danger ne saurait altérer le calme auguste.

Plus franchement pittoresque est cette amusante statuette équestre du Saint Georges transperçant avec une surprenante aisance, comme en un jeu, l'effrayant dragon hurlant crispé sur le sol. Joli cavalier en son armure soignée, dont tous les détails véridiques sont autant de renseignements précis sur les armures allemandes de ce moment, bien en selle sur son lourd cheval habitué aux lentes chevauchées, et tout brillant encore de la savoureuse polychromie qui faisait de toute cette sculpture quelque chose d'amusant et de gai. On retrouve dans cette figure tout le style de si proche inspiration de la statue de bronze de saint Georges qui décorait la fontaine du château de Prague, qu'avaient exécutée, en 1373, Martin et Georges de Clussenbach, et dont on peut voir un moulage récemment installé dans une des galeries extérieures du musée du Trocadéro.

Si la figure du saint tenant un livre, vigoureusement taillée dans une bille de tilleul, marque une légère manière dans son hanchement, dans l'extase où se tendent ses regards, quelle habileté à modeler, avec de belles lumières, une figure dans ce beau bois si plastique, et à y creuser d'amples plis dont les chutes s'ordonnent en un rythme savant !

Et comme le réalisme si franc des écoles du Nord s'affirme de nouveau avec force dans ce charmant Saint Symphorien aux longs cheveux bouclés, dressé sur ce support de bénitier en pierre grise dont les colonnes élégantes s'épanouissent en un délicieux chapiteau — dans ce splendide fragment de retable où, en fausse perspective, s'arrangent si bien toutes ces figures d'abbés ou de clercs groupés derrière leurs évêques, dans l'ardente ferveur de la prière, ou détendus dans la curiosité distraite des regards qui errent. — Comme aussi dans cet intéressant portrait d'évêque agenouillé dans les plis cassés de sa lourde chasuble, les mains jointes dans les épais gants épiscopaux, la figure modelée à larges plans malgré que l'objet soit menu et très soigné, ayant auprès de lui



UN BOURREAU
Fragment de retable en ivoire. — Art français. — Commencement du XIVe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)



FRAGMENT DE TAPISSERIE

Art français. — 2e moitié du XVe siècle

(Collection de M. Ch. Mège)

une figure d'ange debout, drapé dans un vêtement aux plis tumultueux, et dont l'intérêt se double du fait que ce n'est là que la moitié fragmentaire d'un petit monument dont l'autre moitié est entrée au musée du Louvre avec la collection Sauvageot, et dont la séparation est regrettable, sans qu'une des parties puisse rien faire pour en faciliter la réunion.

Les ateliers flamands sont représentés par deux charmantes figurines de bois doré et polychromé, provenant de retables; le petit Fauconnier, tout armé dans le grand manteau aux longs plis qui l'enveloppe, est charmant d'allure, mince et fin, et chaque détail de son costume est rendu avec la conscience qu'y savaient apporter ces bons imagiers brabançons. Les couleurs et les ors usés, amortis, l'enveloppent d'une patine harmonieuse et chaude, comme en offre aussi ce petit Saint Christophe appuyé sur son long bâton, portant à califourchon sur ses épaules le petit Jésus joufflu qui bénit; douce figure de pèlerin, au corps souffreteux et maigre, qui porte, comme tant d'autres, sa marque d'origine bien lisiblement gravée dans un rectangle sur le socle doré, « BRVESEL », qui permet bien de la situer, avec notre charmant petit Saint Michel du musée du Louvre, dans cette série si abondante et si riche que M. Destrée, le savant conservateur du musée du Parc du Cinquantenaire de Bruxelles, a fort bien étudiée dans sa Sculpture Brabançonne au moyen âge. *(Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles,* 1894.)



VIERGE
Ivoire. — Art français. — XIVe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

Les ateliers de sculpture française, enfin, brillent ici avec une des plus exquises Vierges du XIVe siècle qu'on puisse rencontrer. Elle marche tenant l'Enfant sur son bras gauche, et la manière du temps accentuant encore le mouvement naturel que son précieux fardeau imprimait au corps, détermina l'artiste à rejeter tout le corps à gauche, dans un hanchement qui donne aux plis du manteau ramené sur son bras une obliquité d'un admirable rythme. La figure, sérieuse sans tristesse, et qu'éclaire plutôt un vague sourire, est charmante; toute la statuette est exécutée, avec un art précieux, dans ce bois merveilleux qu'était le buis, pour obtenir des finesses et des douceurs de modelé dans une matière au grain serré et à la couleur claire.



FRAGMENT DE RETABLE
Bois. — Art de l'Allemagne du sud. — Début du XVIe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

Une autre petite Vierge assise, plus tendrement maternelle avec son Enfant qu'elle regarde et qu'elle enveloppe d'un sourire, est celle-ci en noyer et fine comme un ivoire; elle est posée sur un splendide pied de lutrin, en noyer également.

Trois statuettes de pierre, de dimensions à peu près égales, représentant une Sainte Geneviève tenant enchaîné à ses pieds le diable sous la forme d'un singe, — une sainte tenant un livre, — et la Foi tenant sur sa main levée un petit édicule qui symbolise l'Eglise, doivent être considérées comme provenant sans doute d'un même ensemble de décoration architectonique. Elles se trouvaient, il y a dix ans, dans la collection Schiff, et ne sont d'ailleurs pas uniques de leur espèce. MM. Raymond Kœchlin et Marquet de Vas-



SAINT GEORGES
Bois polychromé. — Art allemand. — Commencement du XVI[e] siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

selot, dans le travail définitif qu'ils ont consacré à la Sculpture à Troyes au XVIe siècle (Paris, A. Colin, in-4°), les avaient déjà rapprochées de figures analogues (3 au musée de Cluny, nos 282, 283, 284; 1 au musée de Troyes, 1 au musée du Louvre, 1 dans la collection de M. R. Kœchlin), de mêmes dimensions, de même matière, de même style. En les rapprochant des bas-reliefs de Saint-Jean de Troyes, M. Kœchlin leur avait trouvé de telles similitudes de facture, avec plus de caractère et d'originalité cependant, qu'il avait cru pouvoir les attribuer à cet atelier de transition de Jacques Julliot qui, entre 1525 et 1550, produisit dans la Champagne méridionale tant d'œuvres de sculpture intéressantes par leur attachement à la foi gothique et leur résistance au classicisme italianisant, qui bientôt devait être le plus fort. Ces statuettes ont encore, malgré un certain maniérisme, une rudesse et une âpreté gothiques dont la saveur est grande; et le pittoresque de leurs costumes, peut-être un peu excessif, n'est pas du moins d'une banalité classique, et suit de près les mœurs de l'époque, avec ces grandes tuniques à plis et à collerettes, ces broderies, ces bourses, ces ceintures tordues, qui sont autant d'indications vivantes et intéressantes.



VIERGE
Bois. — Art français. — XIVe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

. • .

Parler des ivoires, c'est encore parler de la sculpture française, car tout le style de nos plus merveilleux monuments s'y retrouve aux XIIIe et XIVe siècles, et ceux de la collection Mège sont de la plus grande beauté.

Deux fragments, provenant sans doute de retables destinés à l'ornementation des autels, sont intéressants par l'esprit réaliste qui les anime et la vigueur de leur exécution. Ils furent déjà publiés par Raymond Kœchlin *(Monuments et Mémoires. Fondation Eug. Piot*, tome XIII, 1, 1906). L'un représente un bourreau, et l'autre le Baiser de Judas. En les rapprochant d'autres fragments de style tout à fait analogue (collections Martin Le Roy, Micheli, Rodolphe Kann), M. Kœchlin faisait justement remarquer que la similitude presque absolue des types des divers personnages d'un monument à un autre ne permettait guère de douter que toutes ces pièces ne fussent sorties d'un même atelier. On retrouve ailleurs ce Christ aux yeux allongés et très fendus, à la bouche tombante sous la fine moustache, à la barbe frisée au menton; de même que ces deux bourreaux bafouant le Christ, vêtus d'une tunique courte serrée à la taille, coiffés d'un bonnet à mentonnière relevé en pointes à la manière des Juifs, avec les nez pointus et les mentons en galoche, alors qu'aux pieds de Judas Pierre coupe l'oreille de Malchus. Comme dans tant de monuments analogues du commencement du XIVe siècle, ces analogies dans le caractère des figures indiquent assez que les types créés par un maître étaient ensuite repris avec plus ou moins d'adresse par les « valets » qui les replaçaient avec les variantes que nécessitaient les demandes des clients.

Si l'on ne possède aucun renseignement sur ces retables d'ivoire français du commencement du XIVe siècle, qui ont tous disparu, on peut cependant, sans de trop fortes invraisemblances, se représenter leurs formes d'après les grands triptyques qui parfois présentent des dispositions architectoniques assez remarquables. Nous en avons ici un exemple excellent dans le triptyque à doubles volets, au centre duquel la Vierge est debout sous un dais, tenant l'Enfant Jésus sur son bras : on retrouve ici le pignon à crochets, l'arcature trilobée, et sur les quatre volets deux registres de quatre



PETIT FAUCONNIER
Bois polychrome. — Art français. — XVe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)



SAINT CHRISTOPHE
Bois polychromé. — Art brabançon. — XVe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)



SAINTE PORTANT UN LIVRE
Pierre. — École de Troyes. — XVIe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

scènes superposées. — D'un intérêt iconographique plus complet et d'un art plus achevé est un très beau diptyque du XIVe siècle dont les deux volets portent chacun trois scènes en deux registres superposés. De gauche à droite, en partant du registre inférieur et en remontant, l'Annonciation et la Visitation, — la Nativité et l'Adoration des Mages, — la Circoncision et Jésus chez les Docteurs, — la Cène, — la Crucifixion, — le Christ au tombeau et l'Ascension, — la Pentecôte et le Couronnement de la Vierge. Ce diptyque rentre dans la série qu'a si bien étudiée M. Raymond Kœchlin dans la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1906. — Une exquise petite Vierge d'ivoire, d'un hanchement moins accentué que la précédente Vierge de buis, un peu plus épaisse et lourde, représente avec infiniment de charme ce moment adorable de l'art français.

***

L'éclectisme de M. Mège ne put l'empêcher de s'intéresser aux objets des époques les plus diverses, des arts les plus différents. On rencontre chez lui de superbes bronzes chinois ; de même qu'il ne put résister au désir de posséder ces deux admirables bronzes antiques qui appartenaient au marquis de Javan, près de Nimes. Dans l'un, une sorte de lionne, aux mamelles lourdes, s'arc-boute, une patte de devant posée sur un vase, et l'on sent tout de suite combien des bronzes de ce genre influencèrent les fondeurs de la Renaissance italienne, qui les répétèrent avec des variations infinies. L'autre pièce représente un guerrier casqué et armé, retenant par sa chevelure un cavalier qui cherche à fuir au galop, admirable arrangement décoratif d'une sorte de double poignée à têtes de griffons qui, à en juger par l'évidement de son centre, devait être fiché sur une tige, sans doute pour surmonter un étendard légionnaire.

Puis, en sautant plusieurs siècles, et sans souci de telles interruptions,



LA FOI
Pierre. — École de Troyes. — XVIe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)



SAINTE GENEVIÈVE ET LE DIABLE
Pierre. — École de Troyes. — XVIe siècle
(Collection de M. Mège)



SAINT MICHEL
Bois polychrome et doré. — Art flamand. — Commencement du XVIe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

l'amateur ne se laissant tenter que par l'agrément des choses élégantes, recueillit un rare et précieux spécimen d'orfèvrerie religieuse avec ce beau calice d'argent dont le nœud, solidement fixé à la tige, présente des petits médaillons d'émail translucide, alors qu'une inscription gravée sur la base porte : SEGERVS MILES DOMINVS NOMEN. Exemplaire d'une grande élégance d'orfèvrerie française au XIVe siècle, dont les formes sont assez différentes des formes italiennes. Les Italiens ayant donné aux calices plutôt une forme de tronc de cône renversé, assez profond, alors que les orfèvres français préféraient le galbe hémisphérique, la forme très ouverte dans laquelle, un siècle avant, avait été créée une merveille comme le calice de Reims.

Deux petits gobelets d'argent, engagés dans une fine galerie ajourée de style gothique, reposent, ainsi encerclés, sur trois petits lions, charmants spécimens d'orfèvrerie flamande de la fin du XVe siècle, qui appartinrent jadis à la cathédrale d'Ypres, en Flandre.

* * *

Il nous reste à parler des tapisseries, et ce ne sera pas une des moindres séries de la collection. A les voir tendues sur tous les murs de la maison, on ne peut douter que ce fut une des plus fortes passions de l'amateur. Ne pouvant les étudier toutes, nous en prendrons quatre des plus caractéristiques.

La plus belle n'est qu'un fragment provenant de la vente Dupont-Auberville, mais c'est un fragment d'une des plus belles tapisseries du moyen âge qui dût être. Une femme, le cou très dégagé et orné d'un grand collier à pendentifs, coiffée d'un de ces immenses hennins dont le cône, allongé en pain de sucre, permet au voile de retomber le long du visage en grands plis verticaux, est entourée de cinq jeunes seigneurs aux cheveux bouclés, coiffés de hauts bonnets, habillés dans d'amples et somptueux vêtements. Les visages de quelques-uns sont délicieux de finesse et de grâce juvénile, tels que celui qui se tient immobile à droite, le regard direct ; ou le charmant profil de jeune homme dont le buste est coupé à gauche en bas de la tapisserie ; tout le fond est parsemé de fleurettes. Quelles indications avons-nous pour situer et dater cette adorable tapisserie ? Il n'est guère permis de douter qu'elle ne soit française, les visages sont là pour l'affirmer ; à la date qu'on peut lui attribuer, il n'y a qu'en France, et non pas en Flandre, qu'on pouvait traiter avec cette élégance, cette aisance et ce charme, des figures dont le caractère ethnique d'ailleurs est bien français. Les costumes peuvent, de plus, le corroborer. La mode est bien celle du temps de Charles VII, et, à défaut des fonds de fleurettes, dont on ne saurait tirer argument, car on les trouve déjà dans des tapisseries du XIVe siècle, comme celles de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers, le style des vêtements suffirait déjà à permettre de la dater du XVe siècle. Le sujet, impossible à identifier par suite de l'état fragmentaire, qui nous prive d'une foule d'indications nécessaires, devait être historique, car les tapissiers de haute lisse du XVe siècle ne faisaient pas du décor pour le décor, mais traduisaient toujours sur leurs métiers des faits légendaires, historiques ou allégoriques. Ces jolis personnages devaient être prêts à une action quelconque. Et comme il est nécessaire, après l'excellent dépouillement d'archives

fait pour les tapisseries, de chercher les grands groupes dans lesquels chaque pièce, d'après son style, doit venir prendre sa place, je pense qu'on peut ranger ce beau morceau de tenture dans la série qui comprend déjà le morceau de N.-D. de Nantilly, de Saumur, et les deux beaux fragments de la collection Sigismond Bardac exposés aux Primitifs français.

Moins ancienne certainement devrait être une petite tapisserie dont la bordure renferme une branchette tordue projetant des rinceaux de feuilles et de fleurs. Sur un fond de ton brique clair, tout parsemé de fleurettes et de buissons sur lesquels des oiseaux sont perchés, un homme à genoux, coiffé d'un bonnet à rabats sur les oreilles, présente une coupe où se trouve un collier à une dame coiffée d'un haut bonnet fendu autour duquel flotte un voile, qui tient à sa main levée un miroir. Les visages sont légèrement chafouins, avec des nez très pointus. Cette tapisserie sans finesse, d'un point très gros, est assez déconcertante, car nous ne connaissons pas de pièce qui puisse en être rapprochée.


SATYRE. — Bronze. — Atelier de Riccio. — Padoue. — XVe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

Du début du XVIe siècle est certainement une délicieuse tenture où, sur un fond tout parsemé de bouquets d'herbes et de fleurs, sous un bel arbre qui forme le centre de la composition, un berger et une bergère distinguée comme une princesse, échangent des propos en gardant leurs brebis et leurs chèvres, qui broutent autour d'eux. Tout en étant adorable, c'est un type de tapisserie moins rare qui trouve tout naturellement sa place dans le groupe important dont la Dame à la licorne de Cluny et du château de Verteuil (Charente) forme la tête, suivie des deux allégories de la collection Martin Le Roy, des Bergères de l'ancienne collection Bossy, de l'ancienne collection Boy et du musée des Gobelins. Les costumes qu'on peut étudier dans toutes ces pièces indiquent bien les transformations apportées à la mode après l'expédition d'Italie de Charles VIII, et permettent par conséquent de les dater toutes du début du XVIe siècle.

Enfin, si nous ne croyons pas devoir rattacher à la France la quatrième tenture, avec laquelle nous terminerons cette étude, du moins l'influence française y est-elle encore prédominante. Elle est à peu près régulièrement divisée par des pilastres et des colonnettes formant portiques ou surmontées de baldaquins au delà desquels fuient des perspectives de parcs, sur lesquels sont perchés des oiseaux, au bord desquels sont assis des enfants. Dans le bas, deux femmes sont debout sur deux petites tables dont des cariatides adossées forment les pieds. Une magnifique bordure l'entoure, égayée d'animaux ou d'oiseaux réels ou de fantaisie dans les paysages latéraux.

L'esprit de cette belle tenture est français : Claude Audran avait déjà cherché des dispositions décoratives un peu semblables dans ses Portières des Dieux. Noël Coypel, déjà un peu avant lui, avait imaginé de longs portiques sous lesquels les figures étaient présentées sur des piédestaux, ainsi qu'on peut le voir dans les Triomphes des Dieux.

Puis la mode en passa à l'Italie, et il n'est pas invraisemblable que la tapisserie qui


SOMMET D'ÉTENDARD
Bronze antique. — Art romain
(Collection de M. Ch. Mège)


SOMMET D'ÉTENDARD
Bronze antique. — Art romain
(Collection de M. Ch. Mège)

nous occupe ait été tissée en Italie au commencement du XVIIIe siècle sous ces diverses influences. Les figures n'offrent aucun caractère français ; les proportions courtes, la gaucherie et la lourdeur des petits Amours ne répondent nullement à l'esprit avec lequel les aurait traités un maître des Gobelins à cette époque. Et le goût de nos artistes aurait évité ces défauts d'équilibre dans la composition, cet excès des motifs qui la privent d'air, de même qu'ils auraient apporté plus d'esprit et d'habileté



SAINT
Bois. — Art allemand. — Fin du XVe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)



GROUPE
Buis. — Art allemand. — Commencement du XVIe siècle
(Collection de M. Ch. Mège)

à traiter les fleurs et les bêtes. La bordure bleu clair où se suivent des oiseaux est assez curieuse et très libre. Et toute la tapisserie est d'un décor varié et amusant qu'on a bien tort d'analyser, alors qu'il est si simple de se laisser aller au plaisir que cause toujours une belle tenture historiée sur un mur.

* * *

Et toutes ces choses sont demeurées vivantes, c'est-à-dire mêlées à la vie de celui qui les a réunies pour sa dilection particulière ; proscrivant les vitrines, qui sont des manières de prisons, il les a placées à portée de sa main, de façon qu'elles lui restent familières. Et, plutôt qu'au snobisme de visites banales et vaines, l'amateur est sensible au plaisir délicat d'en causer entre amis du même bord.

GASTON MIGEON.



TAPISSERIE A PORTIQUES

Art italien. — Commencement du XVIII[e] siècle

(Collection de M. Ch. Mège)

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

MUSÉE DU LOUVRE. — Département des Peintures et Dessins

En songeant aux œuvres importantes entrées au Louvre récemment, en ne considérant même que le département des peintures et des dessins, comme nous le faisons ici, il est infiniment réconfortant, pour ceux qui sont chargés de veiller aux destinées de notre admirable musée, de constater la passion de plus en plus vive du public pour le Louvre. Cette préférence ne se marque pas seulement par un nombre toujours croissant de visiteurs, surtout par une attitude plus respectueuse, plus attentive de ceux-ci, montrant leur désir de comprendre et d'apprendre ; ni même par un engouement général et frénétique pour certains cours de l'École du Louvre, mais aussi par des générosités, des dons et des legs sans cesse plus nombreux et dont quelques-uns, récents, peuvent compter parmi les plus magnifiques dont les musées français aient jamais bénéficié. Cette attitude si encourageante du public, immense dans notre pays, qui s'intéresse vivement et de mieux en mieux au mouvement artistique dont les accroissements du Louvre ne sont qu'une petite partie, constitue un heureux stimulant, un guide éprouvé pour les conservateurs de musées. Leurs actions sont surveillées, mesurées, appréciées avec plus ou moins de passion, mais avec un désir toujours manifeste de voir s'accroître et se compléter l'immense dépôt de richesses artistiques qui fait du Louvre le plus beau musée du monde. Même l'opinion publique ne s'émeut plus guère des gros prix qu'atteignent les tableaux de maîtres ; elle comprend que, sauf exception de plus en plus rare, puisque le public est de jour en jour plus avisé, il faut se résoudre à ne plus acquérir chaque année que deux ou trois tableaux, mais alors que ce soit deux ou trois chefs-d'œuvre, dût-on consentir à de gros sacrifices pécuniaires. Il convient de renoncer aux médiocrités, aux œuvres secondaires dont le prix infime est parfois tentant; ainsi s'augmenteront encore la gloire et le renom du Louvre.



H. MEMLING. — PORTRAIT DE VIEILLE FEMME
(Musée du Louvre)

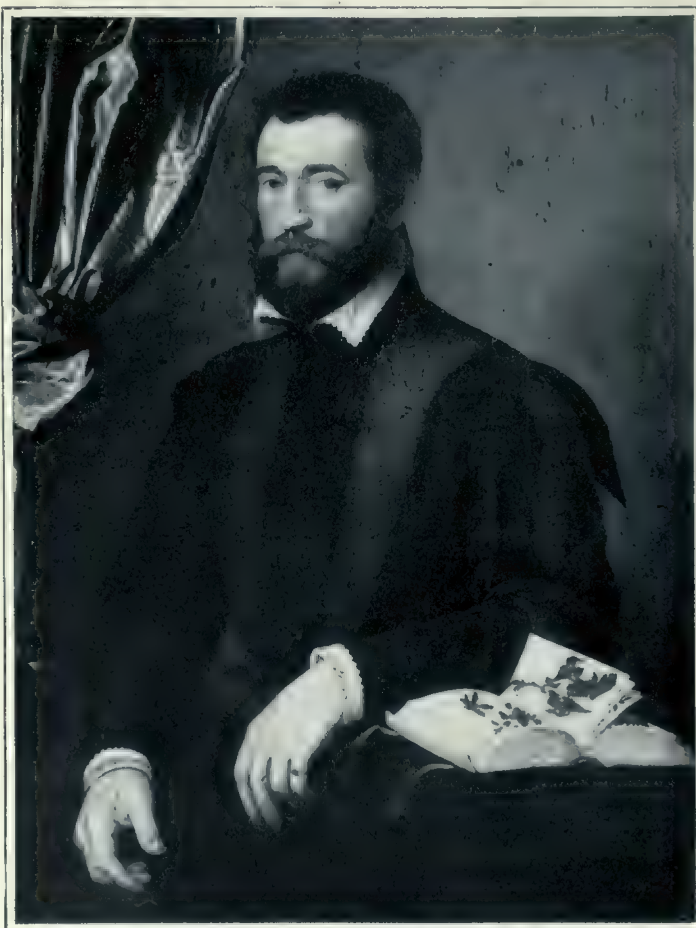
Peut-on nier, par exemple, que ce Portrait de Vieille Femme, par Memling, n'ait accru considérablement la richesse artistique du musée ? La reproduction publiée ici nous dispense de décrire cette admirable peinture, où est si délicatement exprimée l'usure du temps sur le visage las, aux yeux rougis, de cette bonne vieille flamande, soigneuse, dont le regard vague et songeur est tourné vers un long passé, laborieux et honnête, plutôt que vers l'avenir, probablement triste et bref. Le Louvre, riche déjà en peintures de Memling, ne possédait cependant de ce maître aucune œuvre analogue. Avec le triptyque, qui figura autrefois à la vente



LE GRECO. — LE CHRIST EN CROIX ENTRE DEUX DONATEURS
(Musée du Louvre)

Vallardi, et où sont représentés la Résurrection, l'Ascension du Christ et le Martyre de saint Sébastien, avec les deux volets de triptyque provenant de la vente du roi des Pays-Bas, sur lesquels sont figurés Saint Jean-Baptiste et la Madeleine; avec le diptyque nous montrant d'un côté le Mariage de sainte Catherine (don de M. Gatteaux), et de l'autre un Donateur présenté par saint Jean-Baptiste (vente Secrétan — don Édouard André), enfin avec la Vierge aux Donateurs, de la collection Duchâtel, il pouvait certes s'enorgueillir de montrer une série très remarquable de tableaux religieux du maître, parfois même avec des portraits de donateurs. Mais il était regrettable qu'il ne possédât aucun de ces portraits isolés se détachant sur un fond de paysage, si sincères et si particuliers aux maîtres flamands du xv[e] siècle, surtout à Memling, comme en conservent les musées de Londres, de Berlin, de Bruxelles, des Offices, etc. Pour la comparaison facile avec les portraits français contemporains, il était désirable encore que le Louvre pût exposer un de ces portraits de Memling. Cette lacune est donc maintenant comblée de la façon la plus heureuse : des lettres reçues de Belgique, de Hollande et d'Allemagne, les comptes rendus de l'exposition de Bruges en 1902, où cette figure de vieille femme fut très admirée, — et, dès ce moment, le Louvre tenta de l'acquérir, — nous permettent de dire que ce portrait est parmi les plus beaux, les plus puissants du maître.

La section bien pauvre encore des peintures hollandaises primitives s'est accrue récemment d'un très curieux portrait du docteur Paracelse, qui paraît avoir eu naguère une grande réputation. Les copies en sont nombreuses : même le musée de Bruxelles acquit il y a quelques années, à la vente Kums, une large copie de ce portrait par Rubens, et l'on a pu voir, à l'exposition de la Toison d'Or, à Bruges, une curieuse représentation de la visite de l'archiduc Albert à la galerie de Corn. Van der Geest, amateur anversois (n° 173 du catalogue), dont Rubens faisait lui-même les honneurs où, en bonne place, se trouvait au premier plan ce portrait de Paracelse. Le savant médecin philosophe est représenté de face, imberbe, joufflu, les deux mains appuyées sur une balustrade, où se lit l'inscription : *Famoso doctor Paracelsus*. Vêtu de noir, il porte un bonnet d'un rouge éclatant, surmonté d'une toque de fourrure brune; sa silhouette se détache sur un fond de paysage accidenté où serpente une rivière que traverse un pont. Cette œuvre a été, avec vraisemblance, mais sans certitude, attribuée à Jan Schoorel; les carrières du savant et de l'artiste permettent de supposer qu'ils aient pu se rencontrer et se connaître à l'époque que désigne l'âge apparent de Paracelse : vingt-sept ou vingt-huit ans.



F. CLOUET. — PORTRAIT DE PIERRE QUTHE
(Don de la Société des Amis du Louvre. — Musée du Louvre)

De J. Schoorel, le Louvre ne possédait encore qu'un portrait d'homme très influencé par les maîtres de l'Italie, et surtout de Venise, ce qui le fit longtemps cataloguer et ranger dans l'école vénitienne; l'entrée du portrait de Paracelse fera donc mieux connaître aux visiteurs du musée l'art inégal, mais parfois, surtout dans les portraits, original et puissant de ce maître hollandais.

Ne quittons pas cette école sans signaler l'entrée au Cabinet des dessins d'un très curieux croquis exécuté à la plume sur papier gris et rehaussé de blanc, acquis à la vente du marquis de Vallori. Le sujet paraît satirique et très influencé de cette recherche de bizarrerie, de drôlerie qui caractérise les œuvres, rares en dehors d'Espagne, de Jérôme Bosch. Plusieurs personnages — l'un d'eux est même visiblement incommodé par le mal de mer — sont serrés dans une barque étroite, aux formes et aux accessoires étranges, et bien que le sens précis de cette représentation nous échappe actuellement, on ne peut manquer de rapprocher la fantaisie très libre de cette œuvre des peintures authentiques de Jérôme Bosch, conservées soit au palais de l'Escurial, soit au musée du Prado à Madrid; le dessin est-il du maître lui-même? nous n'oserions l'affirmer, mais il a été, à coup sûr, exécuté sous son influence. De la même collection provient une étude très sincère et très serrée de deux chauves-souris, l'une ayant les ailes déployées, l'autre ayant, au contraire, les ailes repliées contre le corps. Ce beau dessin est rehaussé d'aquarelle et de gouache, et l'on est naturellement tenté de l'attribuer à Durer, comme la plupart de ces études d'animaux que bien des artistes allemands ont exécutées avec prédilection au xvi[e] siècle. Il nous semble qu'ici le nom du grand maître ne doit être prononcé qu'avec beaucoup de réserve, bien que l'œuvre soit de grande importance. Son entrée au Louvre est d'autant

plus heureuse que ces belles études d'animaux, si particulières à l'art allemand du XVIe siècle deviennent fort rares et que le musée n'en possédait encore aucune.

Le Christ en croix entre deux Donateurs, de Domenico Theotocopuli, dit le Greco, récemment acquis dans des conditions particulièrement heureuses, grâce à l'active intervention de MM. Emmanuel Brousse, Georges Leygues et Aynard, comble, dans une autre section du musée, une autre lacune. Déjà, il est vrai, le Louvre possédait depuis quelques années le portrait du roi saint Louis accompagné d'un page, dont nous avons annoncé alors ici l'acquisition; œuvre puissante certes, rare, d'une exécution très vigoureuse, mais œuvre de fantaisie, d'inspiration secondaire. Le Christ en croix, entre deux donateurs en prière, est une peinture magistrale de la maturité du Greco, avec ses admirables qualités et quelques-uns des défauts qui s'accentueront dans la suite. Ce tableau, désigné par d'anciens historiens espagnols comme « des meilleurs que fit le Greco » ou « de sa bonne manière », lorsqu'il se trouvait encore au couvent de la Visitation, à Tolède, fit probablement partie de la Galerie des maîtres espagnols qu'avait formée Louis-Philippe; il fut donné autrefois à la ville de Prades par M. Isaac Pereire. Il ne manquera pas, croyons-nous, d'être fort apprécié des artistes, et représentera par un chef-d'œuvre l'art tourmenté, inégal, mais singulièrement puissant et original de celui qui fut le fondateur moral de l'École espagnole et longtemps l'inspirateur de Velazquez (1).



VAN BLARENBERGHE. — ARRESTATION DE FEMMES

(Musée du Louvre. — Legs Van Blarenberghe)

Auprès de la pâleur ascétique des personnages du Greco, le teint rose et frais du Cap. Hay of Spot, peint par Raeburn, fait un curieux contraste. Les tendances opposées de deux écoles, de deux époques, de deux races, s'y manifestent clairement. Ici les artistes, serviteurs d'une société élégante et distinguée, cherchent à séduire par l'heureuse

(1) Voir, sur ce tableau, l'article très documenté de M. Paul Lafond dans la *Gazette des Beaux-Arts* (mars 1908). L'identification des deux personnages avec Antonio et Diego Covarrubias nous paraît cependant contestable.



VAN BLARENBERGHE. — LES JARDINS DE PÉTERHOF
(Musée du Louvre. — Legs Van Blarenberghe)



VAN BLARENBERGHE. — LA BATAILLE DE LAWFELD
(Musée du Louvre. — Legs Van Blarenberghe)

disposition de leur modèle et le charme des colorations. Le Louvre ne possédait encore aucun de ces portraits d'officiers anglais, élégants et fiers, se détachant dans leur brillant uniforme sur un fond de paysage, qui exercèrent sur certaines œuvres françaises du début du XIXe siècle, comme le portrait du colonel Fournier Sarlovèze par Gros, une grande influence. Le beau portrait du capitaine Hay of Spot, qui fit partie de la collection Sanderson d'Édimbourg, vient heureusement combler cette lacune. Le jeune

H. FRAGONARD. — LE VŒU A L'AMOUR
(Musée du Louvre. — Legs Audéoud)

et bel officier, le teint aussi rose que celui d'une jeune femme, sous ses cheveux poudrés, les traits fins, presque efféminés, coiffé d'un énorme bonnet à poil, vêtu d'une tunique rouge et d'une culotte blanche, les mains, gantées de jaune, appuyées sur le canon d'un fusil, a l'attitude martiale d'un valeureux soldat. L'exécution de ce portrait est très puissante : certains accessoires de costume sont traités avec une merveilleuse maîtrise. La petite section de la peinture anglaise, au Louvre, s'est accrue, en outre, d'un portrait de Romney par lui-même, donné par M. Kleinberger, de qui le musée a déjà reçu plusieurs cadeaux intéressants et acquit récemment le portrait de vieille femme par Memling.

Toutes les autres œuvres entrées récemment au Louvre sont de l'École française. La savante clairvoyance de M. Ét. Moreau-Nélaton a révélé un portrait signé et daté de François Clouet, que la Société des Amis du Louvre s'est empressée, avec sa générosité toujours avisée, d'acquérir et d'offrir au musée. Le portrait de Pierre Quthe, apothicaire et notable de Paris, a déjà été très doctement étudié (1). Nous ne pouvons songer à développer ici toutes les curieuses questions que soulève l'apparition de cette œuvre inconnue et incontestable du plus illustre et dernier des Clouet, dont on ne connaissait jusqu'ici qu'une seule peinture signée : le portrait de Charles IX, du musée impérial de Vienne, portant l'inscription : CHARLES VIIII — TRÈS CHRESTIEN ROY DE — FRANCE, EN LAAGE DE XX — ANS PEINCT AU VIF PAR — JANNET. 1563. La date devrait être lue 1569 (2), ce roi étant né en 1550. Le nouveau portrait du Louvre est signé en latin : FR. JANETII OPUS — PE. QVTTIO. AMICO. SINGVLARI. — ÆTATIS SUE XLIII — 1562. Cette œuvre très précieuse nous fait apparaître sous un aspect tout nouveau l'art de F. Clouet ; sans l'inscription on n'aurait sans doute jamais songé à lui faire honneur de ce beau portrait, où se révèle si manifestement l'influence des Italiens, des Vénitiens surtout, ce que l'on ne soupçonnait guère jusqu'ici. Le portrait de Pierre Quthe occupera dans la salle de la peinture française du XVIe siècle une place très honorable et mettra un peu de clarté dans la question si obscure encore des portraits français du XVIe siècle.

Grâce à deux legs importants dont le musée a pu bénéficier récemment, le XVIIIe siècle français s'est accru de quelques œuvres très précieuses. Toute une salle a été consacrée aux dessins, aquarelles et miniatures de



H. FRAGONARD. — Mlle ROSALIE FRAGONARD
(Musée du Louvre. — Legs Audéoud)

(1) Étienne Moreau-Nélaton : LES CLOUET, peintres officiels des rois de France, à propos d'une peinture signée de François Clouet. Paris, E. Lévy, 1908.

(2) Altération due probablement à une ancienne restauration.



VAN BLARENBERGHE. — LA HALTE DES DRAGONS
(Musée du Louvre. — Legs Van Blarenberghe)

Henri-Joseph et Louis-Nicolas Van Blarenberghe. Ces maîtres miniaturistes, qui ne figuraient jusqu'ici que par quelques petites peintures dans la collection Philippe Lenoir, pourront être étudiés désormais au Louvre, non seulement par des œuvres définitives, comme ces miniatures, où ils savaient grouper toute une foule grouillante sur un couvercle de tabatière, comme la bataille de Lawfeld, une Réunion mondaine dans le parc de Peterhof, la Main chaude, le Théâtre de Guignol, etc., ou, agrandissant leur cadre, la Halte des dragons, les vues du Port de Brest ; mais par des œuvres plus prime-sautières, plus vives d'exécution, comme cette curieuse arrestation de femmes à Paris la nuit, évoquant le souvenir de Manon Lescaut et des déportations à la Louisiane, comme ces paysages, ces croquis, ces aquarelles, larges et vives préparations aux patientes gouaches exécutées d'après ces documents à l'atelier.

L'autre legs important a été fait par M. Maurice Audéoud, qui a institué l'État, au profit du musée du Louvre, son légataire universel. Outre son importante fortune, dont les revenus pourront être utilisés pour des acquisitions, probablement dès l'année 1909, ce philanthrope a laissé quelques œuvres charmantes du XVIIIe siècle, acquises à de grandes ventes récentes. Une petite esquisse de Fragonard, le Vœu à l'amour, figurait à la fameuse vente Walferdin ; toute blonde et vaporeuse, de l'exécution la plus légère, presque immatérielle, donnant à l'ensemble l'aspect d'une apparition, d'un



TAUNAY. — LA PARADE
(Musée du Louvre. — Legs Audéoud)

rêve, elle montre au Louvre le maître charmant de Grasse sous un jour tout nouveau, qu'aucune des peintures de la collection La Caze, ni l'esquisse de la Leçon de musique, donnée par Walferdin, ne permettaient de connaître. Du même artiste, M. Audéoud possédait le beau portrait de Rosalie Fragonard, la fille du peintre, morte à vingt ans, qui fut si admiré à l'Exposition de l'École des Beaux-Arts en 1879 (nº 592 du Cat.) et très convoité à la vente d'Edmond de Goncourt (nº 82 du Cat.), le Louvre même tenta de l'acquérir alors et le poussa jusqu'à 14,000 francs. De la même collection provient une bonne étude de la femme nue couchée par Boucher; à la vente de M. Mülhbacher, furent acquises par le même amateur trois œuvres délicieuses. L'une est un dessin très sommaire, très vaporeux, où le crayon semble avoir effleuré à peine le papier, légèrement ravivé d'un peu de rouge aux joues d'une jeune femme, qui,



LAWREINCE. — LA LEÇON DE DANSE
(Musée du Louvre. — Legs Audéoud)

avec un geste d'une grâce infinie, exprime le : « Au moins, soyez discret ! » plein de sous-entendus galants. Les autres sont deux gouaches, l'une très charmante de Lawreince, nous faisant assister à une leçon de danse et de poses gracieuses de deux aimables jeunes filles ; l'autre de Taunay, nous montre, sur une estrade improvisée dans la campagne, quelques personnages de la comédie italienne paradant. Ces peintures représentent pour la première fois au Louvre un genre très particulier du XVIIIᵉ siècle, dont les exemplaires de très belle qualité comme ceux-ci sont aujourd'hui très rares et très recherchés. N'eût-il légué que ces quelques œuvres bien choisies de l'époque de Louis XV et de Louis XVI, que M. Audéoud mériterait déjà d'être cité parmi les bienfaiteurs du musée.

Greuze était déjà admirablement représenté au Louvre, et nous avons eu l'occasion de signaler naguère ici l'entrée de nouvelles œuvres de ce maître. Peut-on nier, cependant, que l'admirable portrait de Glück par le peintre si populaire

et si souple de la Cruche cassée n'ajoute à son œuvre au Louvre une note originale et nouvelle? La physionomie de l'illustre musicien est étudiée avec beaucoup de finesse et d'intelligence; sa face rubiconde, que le ton écarlate de l'habit ne parvient pas à pâlir suffisamment, est peinte avec une rare puissance; l'ensemble constitue un des plus beaux portraits que l'on connaisse de Greuze, si supérieur aux autres même, que l'on serait tenté de le lui discuter, si une signature et une date ne venaient à propos affirmer la paternité. Cette peinture fut léguée, avec trois autres portraits de musiciens, par M. Ant.-François Marmontel. D'abord, le portrait du grand-père du donateur, M. Jean-François Marmontel, intéressante peinture du Suédois Roslin; puis le portrait de Heller, par Ricard; enfin, l'admirable esquisse du portrait de Chopin, par Delacroix, fragment du tableau où le maître voulait représenter ses deux amis, George Sand et Chopin. L'expression inspirée et douloureuse du musicien est saisissante, l'exécution emportée et fiévreuse semble lui ajouter encore de l'angoisse.



E. DELACROIX. — PORTRAIT DE CHOPIN
(Musée du Louvre. — Legs Marmontel)

Parmi les nombreuses œuvres de Delacroix, qui furent dispersées cette année en ventes publiques avec les collections Robaut et Chéramy, le Louvre acquit quelques dessins et la Société des Amis du Louvre retint, en outre, pour lui en faire hommage, de beaux dessins et des aquarelles précieuses. Parmi ces œuvres, nous devons mentionner une étude de soleil couchant au pastel, la première pensée de l'Enlèvement de

COROT. — LE MOULIN DANS LES DUNES
(Musée du Louvre)



GREUZE. — PORTRAIT DE GLÜCK
(Musée du Louvre. — Legs Marmontel)



E. DELACROIX. — LES FEMMES DE SPARTE S'EXERÇANT A LA LUTTE

Rebecca, le croquis du groupe central du plafond de la galerie d'Apollon, un projet d'écoinçon non exécuté pour la bibliothèque du Palais-Bourbon : les femmes de Sparte s'exerçant à la lutte ; une très belle aquarelle, première pensée du Massacre de Scio ; deux croquis aquarellés et un beau dessin de Marocain, exécutés pendant le voyage au Maroc en 1832. Cet ensemble varié de compositions ou de croquis d'après nature permettra maintenant de mieux connaître au Louvre ce maître, qui ne figurait jusqu'ici, dans les salles de dessins, que d'une façon tout à fait rudimentaire. Encore y figurait-il ! Car bien de ses contemporains en sont absents, tant on montra longtemps de mépris pour ces maîtres modernes, que l'Académie ne patronnait pas. Corot, par exemple, n'était représenté, hier encore, par aucun dessin au Louvre, et bien qu'il y figurât déjà glorieusement dans les galeries de peinture, une place plus large lui a été faite par l'acquisition d'un de ses chefs-d'œuvre : le Beffroi de Douai. Ce tableau fut peint par le maître en avril et mai 1871 ; il écrivait à



E. DELACROIX. — LE CHAR D'APOLLON
(Musée du Louvre. — Dons de la Société des Amis du Louvre)

Ch. Desavary, le 8 mai 1871 : « Je mets la dernière main au *Beffroi* de Douai, œuvre splendide... » La postérité a ratifié ce jugement, car cette œuvre de la fin de la carrière du maître peut être considérée comme une de ses plus fortes peintures. Ce tableau fut apprécié comme tel chaque fois qu'il fut présenté au public (École des Beaux-Arts, 1873, nº 99 ; Exposition universelle, 1878, nº 209) et au Louvre depuis qu'il y occupe sa place définitive. Parmi les quelques dessins du maître que le Louvre se fit adjuger aux ventes Robaut et Chéramy, il faut, en première ligne, citer le Moulin dans les dunes, fusain très poussé sur papier bleuté, le Chevrier, un grand paysage décoratif et une étude de fillette nue accroupie.

Un autre paysagiste, Ravier, trop peu connu pour son mérite, parce qu'il ne se préoccupa jamais d'acquérir de la notoriété, ni même de vendre ses œuvres, est, grâce à la générosité de sa famille et de M. Thiollier, depuis peu, très largement représenté au musée. Une remarquable série de dessins et d'aquarelles nous le montre toujours sensible aux effets variés de la lumière dans la campagne. Il marque une prédilection à étudier avec beaucoup de force les effets puissants des couchers de soleil, de la lumière passant à travers les arbres, certaines de ses études, faites par temps de brume, font songer aussi à Corot. On dit que Delacroix s'inspira d'une des aquarelles récemment entrées au Louvre lorsqu'il peignit le ciel de son grand tableau : l'Entrée des Croisés à Constantinople. Après avoir signalé une importante gouache de Gavarni, léguée par Madame Spronck, représentant deux pierrots regardant dans une loge, épisode des anciens bals masqués de l'Opéra, nous devrons mentionner l'heureuse circonstance qui permit au Louvre d'acquérir toute une série de dessins d'Ingres et un album ayant appartenu à Madame Ingres, où elle avait collectionné des dessins d'amis, d'élèves de son mari et d'Ingres lui-même. Quelques très beaux croquis, quelques aquarelles importantes sont ainsi entrés au Louvre ; notons, par exemple, l'aquarelle du plafond de l'ancien Hôtel de Ville de Paris, aujourd'hui détruit, présentant de nombreuses variantes avec l'œuvre définitive, une aquarelle rehaussée d'or nous montrant le pape officiant dans l'église Saint-Pierre, qui précéda probablement l'exécution des fameuses « Chapelle Sixtine » dont il fut tant parlé récemment ; un réfectoire italien, autre aquarelle ; le portrait d'Ingres par lui-même, avec dédicace à Madame Ingres ; les charmants portraits de Mademoiselle Joséphine Lacroix et d'Auguste de Lauréal, tout enfant, exécutés au moment du baptême de ce dernier, dont Mademoiselle Lacroix était la marraine et Ingres le parrain ; de curieux dessins de Cortot, de Balze, de Chérubini, etc., représentant pour la première fois dans le Cabinet des dessins du Louvre ces disciples et amis du maître.

Les accroissements du département des peintures et des dessins ont été, cette année, on le voit, considérables et variés ; et chaque fois que nous terminons une pareille revision, nous ne pouvons nous empêcher de ressentir une vive reconnaissance envers tous ceux dont la générosité inépuisable et bien avisée permet au Louvre de s'enrichir sans cesse et de garder son rang parmi les plus glorieuses galeries du monde.

JEAN GUIFFREY.



COROT. — LE BEFFROI DE DOUAI
(Musée du Louvre)

CHRONIQUE DES VENTES

Comme tous les ans, la saison des ventes artistiques n'a recommencé que vers la fin du mois de novembre et au cours d'une période d'un mois, on a procédé à des vacations importantes qui, selon leur nature, les objets qu'elles contenaient et surtout en raison du nom sous lequel elles étaient présentées, ont obtenu plus ou moins de succès.

Le grand événement de cette fin d'annee a été la dispersion de la collection de feu M. Henri Say, le 30 novembre, à la galerie Georges Petit, par les soins de Me Lair-Dubreuil, assisté de MM. Haro, Paulme et Lasquin.

Cette vente, qui avait attiré une assistance considérable d'amateurs et de marchands, obtint un brillant succès et toutes les demandes des experts furent dépassées avec de fortes plus-values, sauf quelques rares exceptions.

Avec les trente-six numéros portés au catalogue on réalisa un total de 1,294,970 fr., dont 732,670 fr. pour les tableaux, et 562,300 fr. pour les tapisseries et objets d'art.

Dans les tableaux, le morceau capital était *la Ronde champêtre*, par Lancret, qui avait été payée 60,000 fr. à la vente Beurnonville, en 1881, puis 51,000 fr. à la vente Fèvre l'année suivante et que M. Say avait acquise pour 112,000 fr. à la vente Tabourier, en 1898.

Présentée avec une demande de 200,000 fr., cette peinture fut poussée à 280,000 fr. par MM. Agnew, soit avec les frais à 308,000 fr. En dix ans, exactement, ce tableau gagna donc 168,000 fr., ce qui est une progression de valeur remarquable.

Le second gros prix fut réalisé par une toile de la même époque : *la Conversation galante*, par Pater, qu'on estimait 50,000 fr. et qu'un amateur fit monter à 95,000 fr. Il en fut de même pour une *Bacchante*, par Greuze, que l'on paya 60,000 fr. Ce dernier prix fut obtenu aussi par deux grandes peintures par Hubert Robert : *Saint-Pierre de Rome* et *Ruines romaines*.

Les autres tableaux trouvèrent également d'ardents compétiteurs. *La Foire aux bestiaux*, par De Marne, doubla la demande et fut adjugée 21,000 fr. Une vue de *Venise*, par Canaletto, atteignit 16,000 fr; *la Flotte hollandaise*, par Guillaume Van de Velde, grimpa à 25,500 fr., et un Van der Heyden : *la Petite Place*, à 22,500 fr. Par contre on laissa à 37,000 fr. une peinture attribuée à Watteau ou à Pater, et à 45,000 fr. une *Sainte Famille*, par Murillo.

Dans les tableaux modernes se trouvait une œuvre capitale de Fromentin : *le Passage du gué*, qui fut adjugé 62,000 fr., prix fort honorable à mon avis. Ce tableau avait fait 23,500 fr. à la vente Khalil Bey, en 1868. Une toile par Decamps : *le Chasseur au marais*, payée 8,000 fr., en 1868, fut poussée à 22,000 fr.

Pour les tapisseries, la moyenne des prix fut également des plus satisfaisantes, mais l'emballement fut moins grand que pour les tableaux. Un antiquaire emporta pour 114,000 fr. deux tapisseries des Gobelins, d'après Audran, représentant *Neptune* et *Jupiter*, de la suite de la tenture des dieux. Deux panneaux des Gobelins de la série de l'*Histoire de Don Quichotte*, d'après Coypel, sur fond jaune, furent adjugés 81,000 fr., et une autre pièce de la même suite, 30,000 fr. Un amateur donna 67,000 fr. pour une tapisserie des Gobelins du commencement du XVIIIe siècle : *le Château de Vincennes ou le mois de juillet*, de la tenture des Mois ou des Maisons royales, d'après Le Brun. Deux tapisseries à animaux, fleurs, rinceaux et ornements, que l'on donnait soit aux Gobelins, soit à Beauvais, montèrent à 64,000 fr., et une tapisserie de Beauvais, d'après Boucher, représentant *le Retour de la chasse*, trouva preneur à 77,000 fr. Un panneau en largeur mesurant presque neuf mètres, et figurant *la Bataille d'Arbelles*, tissée aux Gobelins, d'après Le Brun, fut adjugé 11,700 fr.

Des sièges en tapisserie de Beauvais, à bouquets de fleurs, époque Louis XVI, n'obtinrent pas grand succès. Un salon resta à 31,500 fr., sur une demande de 50,000 fr., et un canapé ne dépassa pas 35,500 fr.

D'autres ventes, d'importance moindre, précédèrent ou suivirent cette vacation sensationnelle.

Au milieu de novembre, Me Couturier, et MM. Paulme et Lasquin, dispersèrent la collection L. Lion, qui produisit 129,000 fr. Un dessin de Debucourt, *l'Offrande de bébé*, obtint 5,000 fr.; des miniatures de la fin du XVIIIe siècle se vendirent bien, notamment une représentant une *Jeune Femme dans un parc*, par Antoine Laurent, 7,250 fr., et un *Portrait de femme*, par Sicardi, 6,800 fr. Bons prix aussi pour des céramiques anciennes. Un groupe en pâte tendre de Mennecy fut poussé à 7,600 fr., et une petite boîte en même porcelaine, à 4,555 fr. On lutta beaucoup pour l'acquisition d'un plateau en faïence d'Apprey, décoré d'oiseaux en couleurs et on le fit monter à 5,000 fr., sur une demande de 1,500 fr. seulement.

Le 23 novembre, commença la vente de la collection de M. X..., dirigée par MM. Coutanceau et Lair-Dubreuil, et MM. Petit, Bonjean, Paulme et Lasquin. Le total s'éleva à 455,000 fr., avec des tableaux modernes et des objets d'art. La principale adjudication fut celle de 17,200 fr. obtenue par une toile de Charles Jacque : *Intérieur de bergerie*, malheureusement un peu noir. Une tête de vieille femme, par Rops, intitulée *la Dentellière*, fut très disputée et monta à 15,200 fr., sur une demande de 5,000 fr. On paya 11,210 fr. *l'Orpheline*, jolie figure de jeune fille, par Henner, et 11,100 fr. un paysage par Harpignies. Deux souvenirs de Venise, par Ziem, s'adjugèrent 10,000 fr. et 8,600 fr.; *la Partie de cartes*, par Roybet, 8,600 fr., et *Au pâturage*, par Van Marck, 8,000 fr. Un superbe pastel de Lhermitte : *Laveuses à Moret*, fut payé 5,500 fr., bon marché à ce prix.

Dans les objets d'art, je ne vois à signaler qu'une suite de cinq statuettes en ancienne porcelaine de Saxe, vendues 6,105 fr., et une paire d'aiguières, avec leurs bassins en argent vieux Paris, époque Régence, qui restèrent à 8,200 fr.

Le 3 décembre eurent lieu simultanément la vente de l'atelier du peintre Landelle et celle de la succession de Genevraye.

La vente Landelle, conduite par M. Aureau et Henri Baudoin et MM. Mannheim, Féral et Petit, donna un chiffre de 103,000 fr. Je laisserai de côté les tableaux de Landelle qui ne réalisèrent que de petits prix. Un *Portrait d'homme*, que le catalogue attribuait à l'école française du XVIIIe siècle, promettait, en raison de sa qualité et de l'anonymat de son auteur, qui était, selon diverses opinions, Watteau, Fragonard ou même Ricard, de donner lieu à une belle adjudication, mais le Louvre le revendiqua du fait d'une clause assez ambiguë du testament de Landelle et le tableau ne fut pas vendu.

Des tapisseries anciennes se vendirent bien. Un grand panneau de la fabrique de Bruxelles du XVIIe siècle : *Fête sur la glace*, trouva acquéreur à 12,210 fr.; une tapisserie flamande du XVIIIe siècle, offrant un *Hymen dans l'Olympe*, 9,030 fr., et une petite tapisserie d'Aubusson, époque Louis XV, à berger et bergère, 6,755 fr.

Les tapisseries constituaient aussi le seul attrait de la vente de Genevraye. M. Lair-Dubreuil adjugea 30,500 fr. une tapisserie Louis XII représentant *la Légende de saint Julien*, dont M. Guerault, expert, demandait 20,000 fr. Trois tapisseries de Bruxelles à sujets mythologiques atteignirent 9,730 fr., et un panneau d'Aubusson : *la Pêche*, 7,200 fr. On donna aussi 23,000 fr. pour un salon en tapisserie d'Aubusson, époque Louis XVI, à sujets d'après Huet et Oudry, et 13,500 fr. pour trois fauteuils analogues.

Quelques jours après, M. Boudin vendit aussi des tapisseries venant de la succession Chérémétief. Une tenture d'Aubusson, époque Louis XV, à petits personnages, fut poussée à 13,700 fr. Dans cette vente se trouvait aussi un *Portrait du chansonnier Gustave Mathieu*, par Courbet, que l'on poussa à 9,500 fr., au-dessus de la demande de MM. Chaine et Simonson.

Deux prix sont à retenir dans la vente après décès de Madame C..., que dirigèrent le 7 décembre M. Couturier et MM. Féral, Paulme et Lasquin. Un tableau par J. Ruysdael : *Paysage de Norwège*, fut adjugé 33,800 fr., alors qu'il avait fait seulement 6,300 fr. à la vente du comte de Narbonne en 1851. Un tableau assez ordinaire : *le Retour du marché*, par De Marne, artiste dont les œuvres sont recherchées de plus en plus, fut poussé à 10,200.

Composant la collection de feu M. P..., quelques tableaux modernes furent vendus par M. Le Ricque et réalisèrent 82,500 fr., chiffre au-dessous des estimations de MM. Petit et Bernheim. Une toile de Daubigny un peu sombre : *la Cressonnière à Veules*, fut payée 27,200 fr; *le Poulailler*, par Ch. Jacque, peinture bien composée, atteignit 15,700 fr., et des *Moutons près d'une mare*, par le même, 9,000 fr.

Deux ventes, dirigées par M. Lair-Dubreuil, fournirent encore divers prix intéressants. A la vente de M. X..., un groupe de Saxe : *Entretien galant*, fut poussé à 16,000 fr. par un amateur, et un surtout de table en même porcelaine se vendit 5,300 fr. On donna 6,000 fr. pour un groupe en terre cuite du XVIIIe siècle : *le Goûter*, et 5,405 fr. pour deux encoignures en marqueterie, époque Louis XVI, signées de l'ébéniste Roussel.

Dans une vente judiciaire de quatre pièces en ancienne faïence de la Perse, un grand plat creux, à reflets métalliques, orné de médaillons à personnages et animaux, fut adjugé 28,000 fr. sur une demande de 25,000 fr. faite par l'expert M. Duplan.

Je mentionnerai enfin, pour terminer, un album de six aquarelles par Eugène Lami, représentant une chasse à Compiègne en 1833, que M. Bernier adjugea 8,000 fr.

* * *

A Londres, on procéda le 11 décembre, chez M. Christie, à la vente de la collection de Lord Amherst. Une adjudication sensationnelle de 315,000 fr. fut obtenue pour une série de huit tapisseries des Gobelins faisant partie de *l'Histoire de Louis XIV*, d'après Van der Meulen et exécutée sous la direction de Le Brun. Un salon de deux canapés et douze fauteuils en tapisserie des Gobelins, à sujets des fables de La Fontaine, fut payé 184,500 fr., et un autre salon analogue 82,500 fr. Dans des émaux de Limoges, une plaque du XVIe siècle, représentant *la Mort de la Vierge*, monta à 44,600 fr. et deux plaques par Nardon Pénicaud à 39,700 fr. Un plat en faïence de Gubbio, peint par Maestro Giorgio et figurant *la Mort de Lucrèce*, trouva preneur à 34,000 fr. Quelques jours avant, on avait dispersé la bibliothèque de ce même amateur. Une édition xylographique de l'apocalypse de saint Jean fut payée 50,000 fr.; un exemplaire de la célèbre bible Mazarine : 51,250 fr.; un exemplaire de la Bible de Cambridge, ayant appartenu à Charles Ier, 25,000 fr.

A. FRAPPART.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

LES ARTS

N° 87 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Mars 1909



GIOVANNI BELLINI. — LE POÈTE GIO. GIORGIO TRISSINO
(Ancienne collection des comtes Trissini de Vicenza)
(Collection de M. le baron de Schlichting)



ADRIAEN YSENBRANDT. — TRIPTYQUE

TROIS PRIMITIFS NÉERLANDAIS

de la Collection du comte de Valencia de San Juan



UOIQUE l'on ne rencontre pas dans l'histoire de l'art primitif hollandais des noms aussi célèbres, aussi retentissants que ceux qui ont illustré la Flandre, certains pourtant peuvent être comptés au nombre des plus grands.

Parmi ceux-ci, Geertgen tot St Jans est au premier rang. Karel van Mander, notre seule source pour la vie du peintre, est malheureusement fort sobre de renseignements. D'après lui, Geertgen naquit à Leyde, au XVe siècle, et mourut à l'âge de vingt-huit ans, à Haarlem, où il avait passé sa vie chez les Chevaliers de Saint-Jean.

Van Mander n'est pas mieux informé des œuvres du peintre, dont il ne connaît que deux : la Vue de la Cathédrale de Haarlem et une Mise en Croix, dont une partie se trouve à présent au Hofmuseum de Vienne (Autriche).

Il est probable que les iconoclastes ont détruit ou fait disparaître la plupart des tableaux qu'exécuta Geertgen tot St Jans. Les deux que nous donnons ici, deux volets d'un triptyque de la collection de feu le comte de Valencia de San Juan (1), peuvent être rangés dans son œuvre. On retrouve dans ces deux tableaux les têtes oviformes, la couleur rouge foncé, les scènes peu mouvementées qui font penser aux groupes sculptés de ce temps ; l'expression sereine et douce des visages, l'amour prononcé pour le paysage et les quelques figures vues de dos ou tournées à demi, qui rappellent les autres œuvres, comme la Descente de Croix et la Mise au Tombeau, de Vienne.

Dans le *Christ fait prisonnier*, l'habit de saint Pierre est d'un vert foncé, son manteau rouge clair ; Malchus et Judas sont vêtus de brun clair, et le Christ de violet rougeâtre. A la droite du Christ, l'homme vu de dos porte un pantalon d'un rouge vif.

Le Christ au jardin des Oliviers porte le même vêtement

(1) Madame la comtesse de Valencia de San Juan a permis qu'on exposât au musée des Beaux-Arts, de Madrid, quelques tableaux de sa précieuse collection, entre autres certains primitifs néerlandais et deux très beaux portraits de Pourbus. M. J. O. Kronig, dont nos lecteurs n'ont point oublié les tres intéressantes communications, particulièrement celle sur Nicolas Elias (*Les Arts*, 1907, nº 71), veut bien commenter ici ces toiles que Madame la comtesse de Valencia nous autorise gracieusement à reproduire.
N. D. L. D.



FRANÇOIS POURBUS LE JEUNE. — L'ARCHIDUCHESSE ISABELLE

(Collection du comte de Valencia de San Juan)

violet rougeâtre, et, des trois disciples, deux sont en rouge clair et le troisième en blanc. Dans la *Mise au Tombeau* la Vierge est drapée de vert foncé; la Madeleine, saint Jean et une des saintes femmes sont habillés en rouge carmin. L'autre femme, ainsi que Joseph d'Arimathie, sont en vert clair.

La date, comme le lieu de la naissance d'Adriaen Ysenbrandt, sont également inconnus.

On sait qu'il fut reçu franc-maître à Bruges le 29 novembre 1510 et qu'il y mourut en juillet 1551.

« Maître » avant de s'y établir, il ne tarda pas cependant à subir l'influence de Gérard David, le peintre le plus en vue de ce temps à Bruges.

Dans le tableau que nous reproduisons, et dont le revers des volets présente une Annonciation en grisaille, on observe l'éclat spécial de son coloris, d'une transparence remarquable; l'extrême délicatesse de son modelé, la grâce



LA MISE AU TOMBEAU — LE CHRIST EST ARRÊTÉ AU JARDIN DES OLIVIERS

GEERTGEN TOT ST JANS. — DIPTYQUE

(Collection du comte de Valencia de San Juan)



FRANÇOIS POURBUS LE JEUNE. — L'ARCHIDUC ALBERT D'AUTRICHE
(Collection du comte de Valencia de San Juan)

de ses figures, la forme particulière des nez rappelant les statues grecques, son dessin mince et le peu d'originalité de la composition, empruntée à Gérard David. Tous ces traits se retrouvent dans ses autres tableaux et dans sa *Mater Dolorosa* de Notre-Dame de Bruges, qui est son chef-d'œuvre.

Ici le Saint est vêtu de brun clair, la Madone porte une robe vert foncé avec une jupe rouge-brun; Joseph est en vert avec des manches rouge carmin, et l'évêque a un vêtement lie de vin.

Adriaen Ysenbrandt a joui, de son temps, d'une grande réputation. Dans l'obituaire de la confrérie, son nom est précédé de la qualité de « meester », ce qui ne se rencontre que pour un petit nombre d'artistes.

Antoine Claeis était un des trois fils de Pierre Claeis, dit le Vieux. Admis, le 18 septembre 1570, à la maîtrise de Bruges, Antoine Claeis devint bientôt le peintre officiel de la ville, où il se fit une grande réputation. Il y mourut le 18 janvier 1613. L'influence de Pierre Pourbus, dont il avait été l'élève, se fait sentir dans ses portraits.

Il est surtout à reconnaître à son coloris opaque et dur, sans aucune transparence. Les reflets qu'il a voulu donner aux étoffes ne sont pas plus limpides.



ANTOINE CLAEIS. — TRIPTYQUE
(Collection du comte de Valencia de San Juan)

Dans la représentation de la Vie de saint Jean-Baptiste, de la collection du comte de Valencia, on retrouve ce coloris rouge-noir aux ombres grisâtres, ces mains larges et courtes aux longs doigts, d'un contour brun-noir, et les paupières d'un rose gras de ses autres œuvres.

Le lit a des rideaux verts; une des femmes est vêtue de rouge, l'autre de brun. Salomé porte une robe lilas et le bourreau est habillé de rouge.

Bruges possède encore un grand nombre de tableaux d'Antoine Claeis. Un des meilleurs est *le Banquet,* au Musée communal.

Les beaux portraits des archiducs Albert et Isabelle d'Autriche, grandeur naturelle, attribués modestement dans cette collection à un peintre flamand inconnu, sont indubitablement de la main de François Pourbus le jeune, peintre de la cour de LL. AA. SS., né à Anvers en 1569, mort à Paris en 1622.

Il s'y appliqua surtout, comme dans ses autres œuvres, à rendre dans la plus grande perfection les costumes dont les dentelles et les collerettes, minutieusement peintes, sont caractéristiques.

Dans le tableau de Frans Francken le jeune, représentant un bal à la Cour des Archiducs, tableau maintenant au musée de la Haye (nº 244 du catalogue), on retrouve les mêmes portraits avec ceux de quelques autres personnages. Que l'on compare encore le portrait de Marie de Médicis qui est au musée du Louvre.

J. O. KRONIG.

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES ITALIENS

La Collection Barberini au Musée Kircher (Rome)

Le gouvernement italien vient d'acquérir les antiquités que les Barberini ont exhumées, de 1855 à 1866, dans leur fief princier de Préneste et qu'ils conservaient, jusqu'à une date récente, dans la Libreria de leur palais de Rome. Elles viendront enrichir les séries palestriniennes du musée Kircher, lequel renfermait déjà la ciste Ficoroni et le merveilleux trésor d'orfèvrerie découvert en 1876 dans la tombe Bernardini. Si l'on ajoute les objets d'art de même provenance que possèdent le Musée du Capitole et la Galerie grégorienne du Vatican, il sera désormais facile de se faire à Rome quelque idée de ce qu'a pu être le passé artistique de la ville latine.

La fortune en est singulière et l'histoire s'en divise en deux phases bien distinctes. Les monuments archaïques remontent peut-être au VIIe siècle avant Jésus-Christ et ne descendent pas plus bas que le VIe ; les antiquités qui leur succèdent sont d'inspiration grecque, mais appartiennent à une



Photo Alinari.

BRAS ET LION D'IVOIRE ARCHAÏQUES, TROUVÉS A PRÉNESTE
VIIe-VIe SIÈCLE AV. J.-C.
(Collection Barberini)



Photo Alinari.

ÉTUI D'OR ET FERMOIR A RELIEF, TROUVÉS A PRÉNESTE
VI[e] (?) siècle av. J.-C.
(Collection Barberini)

période avancée de l'art et voisine de sa décadence. Un trou noir, que rien n'a comblé jusqu'ici, sépare les deux ères.

Les objets d'art les plus anciens sont de ce style encore mal défini que les archéologues il y a une trentaine d'années, étaient convenus d'appeler phénicien. Sans nous attarder à réfuter cette manière de voir, nous rappellerons simplement qu'on n'a rien découvert jusqu'ici, dans la Phénicie proprement dite, qui permette d'y supposer, à cette date, une industrie de cette nature et de cette importance. Par contre, nous savons que Chypre, dès le deuxième millénaire avant Jésus-Christ, exportait des défenses jusqu'en Égypte : comme l'on a trouvé dans l'île des objets d'ivoire sculptés analogues à ceux de Palestrine, ces derniers sont peut-être de fabrication chypriote. Quant aux bronzes et aux bijoux, si, comme il semble, ils sont venus du dehors, ils ont dû sortir de quelque atelier situé sur la côte d'Asie ou près de ses rivages, dans quelque grande ville de commerce, Milet, Phocée ou Samos, où, comme à Chypre, les traditions mycéniennes se combinaient avec les influences orientales et où les expériences et l'initiative des Ioniens préparaient lentement l'avènement de l'art grec.

Si l'on regarde ces agrafes et ces fermoirs décorés au repoussé, ce trépied orné de singulières protomes, ce support tronconique que surmonte un calice et, posé sur cette base, ce cratère d'où sortent, menaçantes, quatre têtes de griffons ; enfin, ces tasses, ce lion et ces étranges bras d'ivoire,



Photo Alinari.

COUPES D'IVOIRE ARCHAÏQUES, TROUVÉES A PRÉNESTE
VII[e]-VI[e] siècle av. J.-C.
(Collection Barberini)



Photo Alinari.

GRAND CRATÈRE DE STYLE IONIEN TROUVÉ A PRÉNESTE
VIIe-VIe SIÈCLE AV. J.-C.
(Collection Barberini)



Photo Alinari.

TRÉPIED ARCHAÏQUE TROUVÉ A PRÉNESTE
VIIe-VIe siècle av. J.-C.
(Collection Barberini)

on est frappé de la vie singulière, luxuriante et touffue, qui anime ces figures isolées, ces frises et ces reliefs. Ces groupements d'animaux fantastiques, affrontés ou passants, avec leurs ailes qui se recoquillent et leurs bois qui se tordent pour remplir le champ, ces plantes aux volutes irréelles et chimériques, tous les éléments de cette flore et de cette faune, sont bien empruntés aux bas-reliefs et aux tissus orientaux, aux monuments de l'Égypte, de la Syrie « blanche » et de l'Assyrie, mais ils sont traduits et transformés par la main même qui les copie. Les divinités animales et démoniaques, nées des croyances enfantines et barbares des religions touraniennes et sémitiques, sont, pour l'artiste ionien, de simples figures ornementales et pittoresques qu'il emploie et modifie à son gré. Parmi ces êtres hybrides et composites, il ne garde guère que le sphinx, la sirène, le griffon, le centaure ; encore tend-il à diminuer, dans leurs représentations, la part de l'irréel : en éliminant ainsi les motifs insolites et illogiques, et en ne gardant que ceux-là seuls qui étaient ou vrais ou vraisemblables, il préparera les voies à l'art grec, soucieux par-dessus tout de naturel et de beauté. La technique ne lui est pas moins redevable. Tantôt il conserve, comme dans les coupes à pied, les cernés puissants des bas-reliefs assyriens, où les figures sont silhouettées d'un trait double et comme bordées d'un ourlet ; tantôt, comme dans les bras d'ivoire, il s'affranchit de cette convention et modèle les corps en rehaut assez faible, mais sans heurts dans les transitions et en marquant sobrement les détails intérieurs.

Tous ces monuments, et c'est



Photo Alinari.

GRANDE CISTE OU COFFRET DE TOILETTE TROUVÉE A PRÉNESTE

IVe OU IIIe SIÈCLE AV. J.-C.

(Collection Barberini)

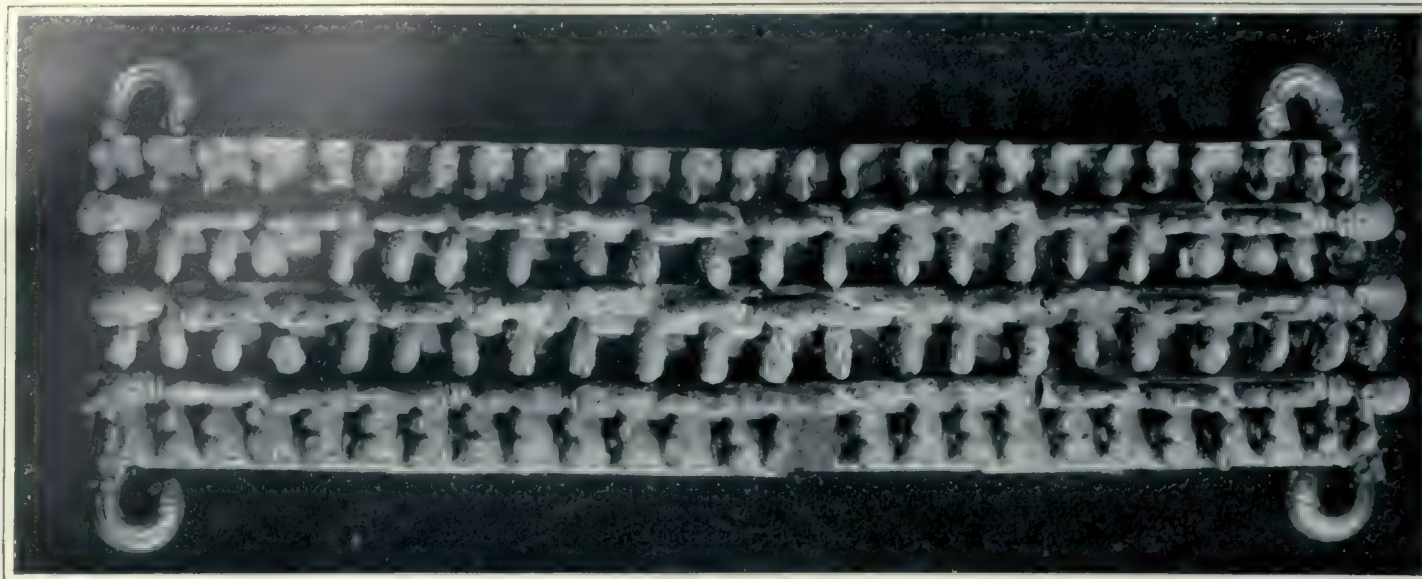


Photo Alinari.

GRAND FERMOIR D'ORFÈVRERIE TROUVÉ A PRÉNESTE
VIIe-VIe siècle av. J.-C.
(Collection Barberini)

peut-être leur caractère le plus remarquable, sont, au plus tard, du VIe siècle avant Jésus-Christ. Le plus grand nombre sont antérieurs et remontent, au moins, à la deuxième moitié du VIIe siècle. Or, même si nous ne voyons en eux que des objets d'importation, leur présence dans les tombes de Préneste prouve la richesse de la ville à cette époque, l'importance de son commerce et le luxe somptueux et raffiné dont s'entouraient les princes et les « anactes » de la cité latine. Nous retrouvons ailleurs en Italie des monuments tout semblables. Dans l'Étrurie méridionale, la tombe « del duce » à Vetulonia, la Cucumella et la grotte d'Isis à Vulci, la trouvaille Regolini-Galassi à Céré comprenaient des objets





Photo Alinari.

GARDE-JOUES DE TRAVAIL GREC TROUVÉS A PRÉNESTE
IVe siècle av. J.-C.
(Collection Barberini)

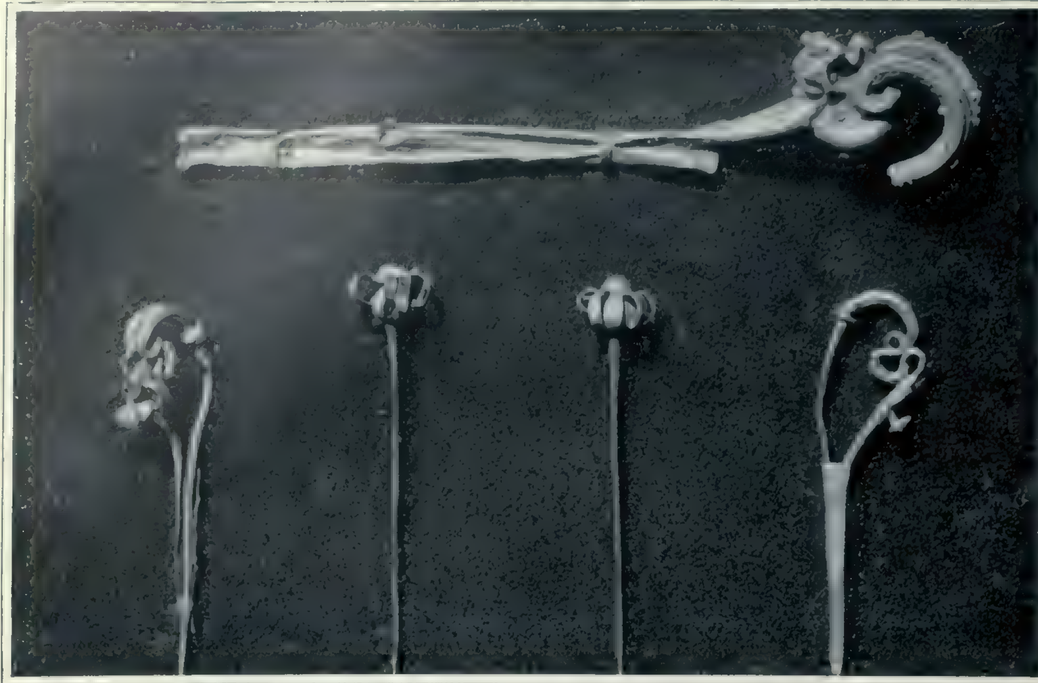


Photo Alinari.

CISTE REPRÉSENTANT LE JUGEMENT DE PARIS, TROUVÉE A PRÉNESTE

IVe OU IIIe SIÈCLE AV. J.-C.

(Collection Barberini)

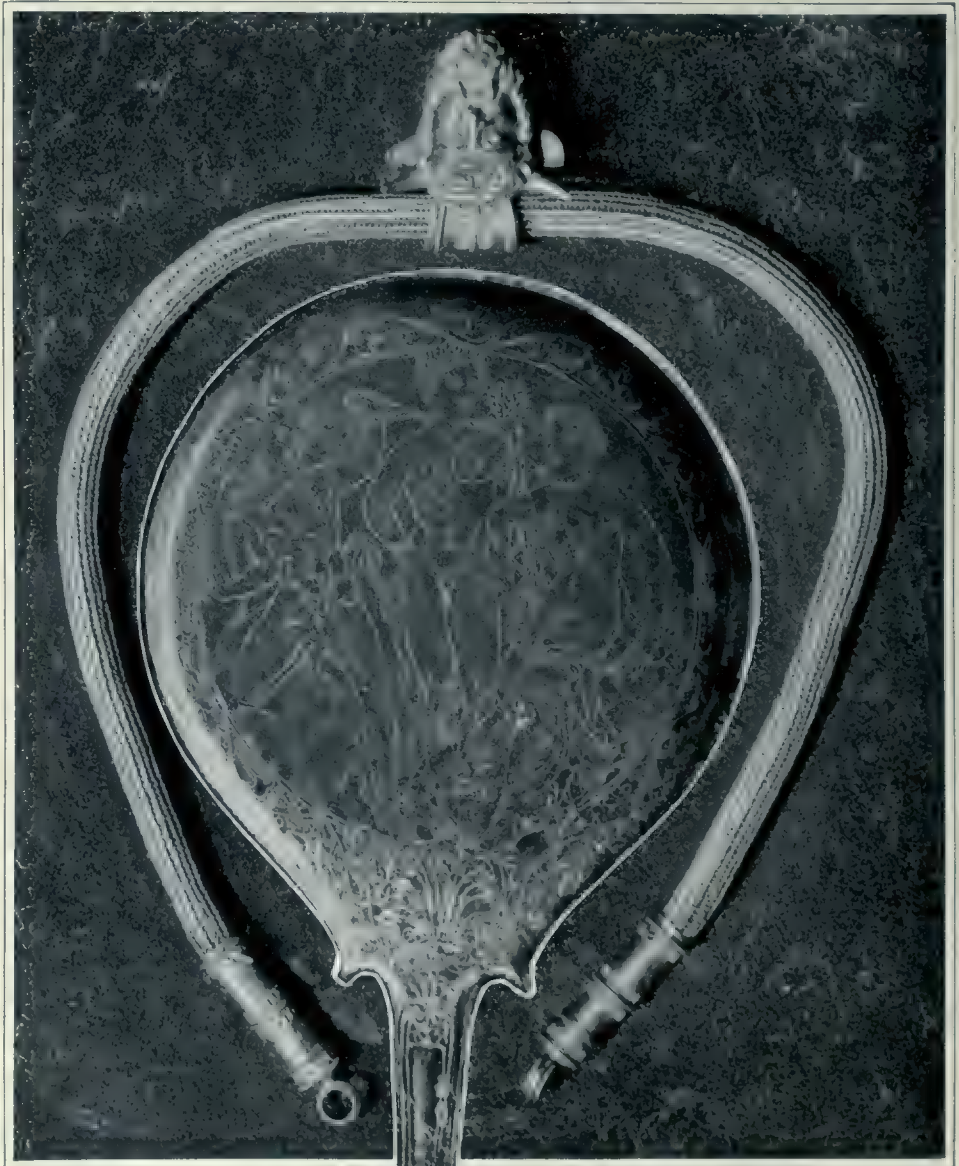


FIBULES TROUVÉES A PRÉNESTE
IVe siècle av. J.-C.
(Collection Barberini)

pareils à ceux qu'ont découverts à Palestrina les Bernardini en 1876, et, de 1855 à 1866, les princes Barberini.

La position qu'occupent, par rapport à Rome, ces diverses nécropoles, ne laisse pas que d'être à considérer. Sans doute on n'a rien trouvé dans la Rome archaïque et primitive qui ait ni la même valeur d'art, ni la même richesse de matière ; c'est la preuve que la ville, à cette époque de son histoire, c'est-à-dire sous les rois, n'était capable de rivaliser ni avec les villes les plus riches de l'Étrurie, ni même avec celles du Latium. Mais, si beaucoup de légendes ont dû être inventées après coup, pour dissimuler la mainmise des Sabins sur la ville et la modestie de ses origines, il n'en reste pas moins que, dans ces siècles où, d'après Niebuhr, nulle royauté puissante n'avait pu régner sur le Palatin, des cités très voisines étaient non seulement relativement civilisées, mais en rapports directs ou indirects avec la Grèce asiatique. Il suffit de ce rapprochement pour que certaines parties de l'histoire romaine s'éclairent d'un jour inattendu, et l'on se représente aujourd'hui assez bien le luxe « étrusco-lydien » qu'ont pu connaître, au VIe siècle avant notre ère, la cour et la demeure d'un Tarquin le Superbe. Ce ne sera pas un des moindres intérêts de la collection Barberini que de nous aider à rectifier les jugements trop hâtifs des historiens iconoclastes.

Vers la fin du VIe siècle avant Jésus-Christ peut-être à la suite de la révolte de l'Ionie, les importations asiatiques cessent brusquement à Préneste. D'autre part, on n'a pas découvert, dans les tombes de Palestrina, des vases attiques à figures noires et à figures rouges qu'on puisse comparer avec les abondantes trouvailles de céramique de Vulci et de Corneto. Seul un « Apollon » de bronze, qui a gardé encore ses fusées de fonte, représente pour nous l'art grec archaïque ; encore est-ce, à n'en pas douter, une œuvre d'imitation due à quelque artisan indigène. La série qu'on pourrait appeler hellénique ne commence guère qu'au



Photos Alinari.

COLLIER D'OR ET MIROIR GRAVÉ, TROUVÉS A PRÉNESTE
IVe siècle av. J.-C.
(Collection Barberini)

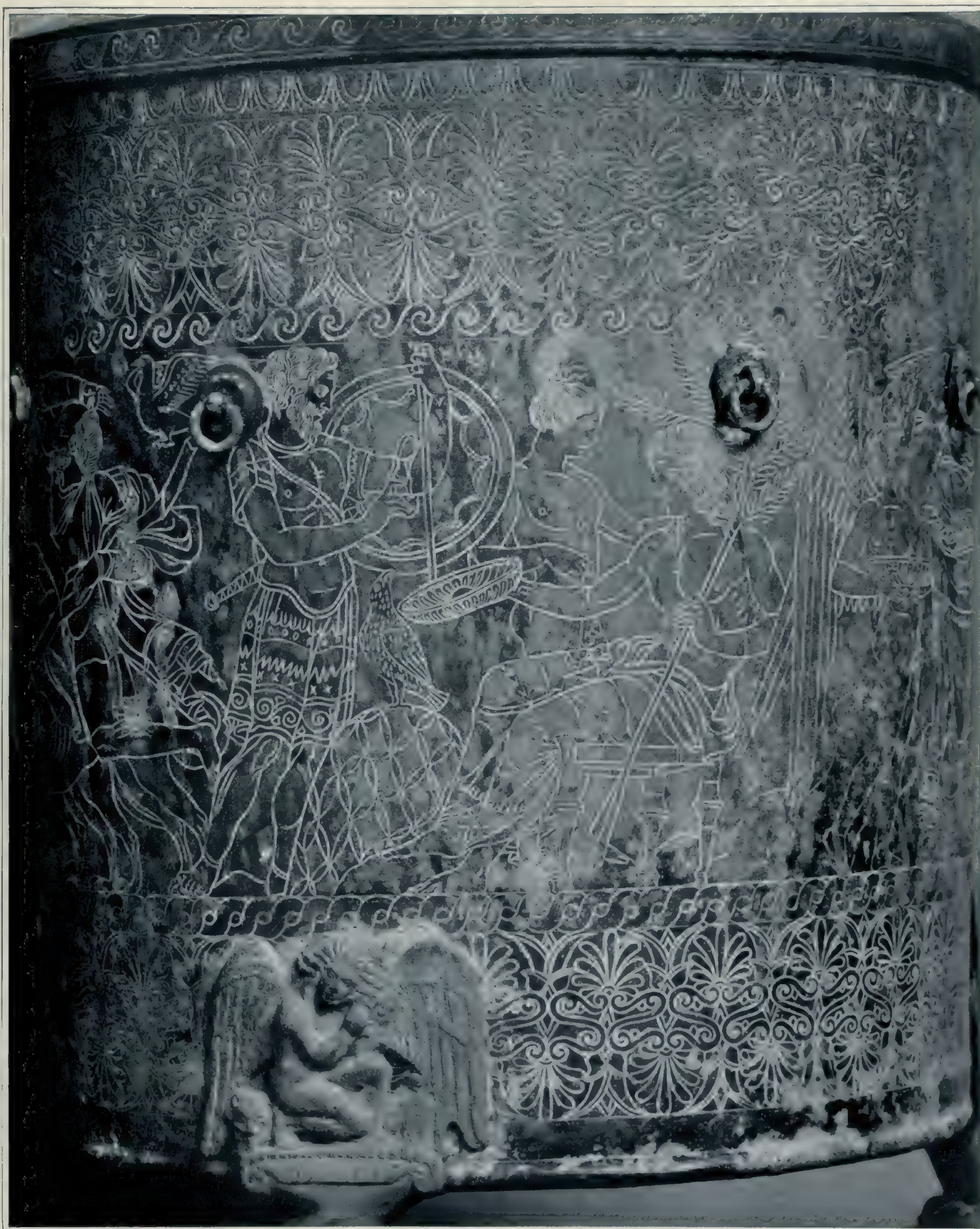


Photo Alinari.

CISTE REPRÉSENTANT L'ORACLE D'APOLLON A DELPHES, TROUVÉE A PRENESTE

IVe OU IIIe SIÈCLE AV. J.-C.

(Collection Barberini)

IVe siècle ou avec les dernières années du Ve. — Elle s'ouvre par une pièce de choix et qui rappelle les beaux reliefs de Paramythia que possède le British Museum, un couvre-joue de casque que décore un sujet cher à l'art grec, la lutte d'Achille et de Penthésilée. Le héros, nu, emporté d'un mouvement violent, saisit par les cheveux l'amazone qui essaye vainement de se dérober à son étreinte et qu'on sent vaincue et près de défaillir. Malgré quelques négligences de facture et l'abus des plis tourmentés, l'œuvre, qui reproduit un bon original, garde la belle allure de la composition classique. Les corps, franchement et hardiment posés, s'équilibrent heureusement et sont traités avec une sûreté et une précision de modelé que nous permet d'apprécier la conservation presque parfaite du bronze. Pour juger ce relief à sa valeur, il suffit de lui comparer deux manches de strigiles de même provenance, dont l'un est formé par une Aphrodite



Photo Alinari.

PLAQUES EN OS TRAVAILLÉES AU REPOUSSÉ, TROUVÉES A PRÉNESTE
IVe ou IIIe siècle av. J.-C.
(Collection Barberini)

retenant ses vêtements, l'autre par une danseuse nue et jouant des crotales. Non seulement les motifs sont ici de basse époque hellénistique, mais le style incorrect et barbare trahit l'imitation machinale et sans art, le produit industriel traité sans souci de la vérité ni des formes exactes.

Les brûle-parfums, auxquels sont suspendues de curieuses amulettes, n'intéressent que l'histoire religieuse de Préneste et proviennent sans doute de ce temple de la Fortune qui fit la richesse de la ville. Les cistes ou coffrets de toilette, dont la collection Barberini renferme une trentaine d'exemplaires, n'ont guère été découverts qu'à Palestrina, et méritent davantage de nous retenir. Ces boîtes, rondes ou ovales, étaient portées par des pieds en forme de griffes et surmontés de reliefs; en haut, une poignée, simple ou double, se compose d'un corps couché d'homme ou de femme, d'un groupe de lutteurs, d'un Éros et d'une Nikè ou d'une Lasa, tenant un vase à parfum. A l'intérieur étaient les objets les plus variés : miroirs, peignes, strigiles, agrafes,

épingles, aiguilles à fard, spatules, cuillers, balsamaires, voire un tour de cheveux. Le champ est orné de sujets gravés qui, d'ordinaire, sont empruntés au répertoire grec, mais qui, sauf de rares exceptions, sont l'œuvre d'artistes indigènes, lesquels comprenaient assez mal les originaux et se souciaient peu de leur sens. Presque aucun trait ne décèle un art qui soit indépendant ou qui même se pique de l'être; il n'en est pas moins vrai que, par l'intermédiaire de ces traductions souvent infidèles, les populations latines s'habituaient à la vue des types et des motifs grecs. Rien d'étonnant dès lors à ce que l'art romain ait été dès ses débuts et soit resté jusqu'à la fin marqué par l'hellénisme d'une empreinte aussi forte. On en sera d'autant moins surpris que déjà, nous l'avons vu, les Ioniens avaient importé leurs produits jusque dans l'Italie centrale, et que le sol y était déjà préparé pour recevoir la semence d'art. Préneste nous montre les



Photo Alinari.

APOLLON ARCHAIQUE ET FIGURES SERVANT DE MANCHES A DES STRIGILES, TROUVÉS A PRÉNESTE
IVe ou IIIe siècle av. J.-C.
(Collection Barberini)

deux étapes de l'invasion hellénique, les prémices de la récolte et sa complète maturité, déjà presque sa décadence.

Les objets d'art trouvés avec les cistes sont de même style et inspirés des mêmes modèles. Je mentionnerai les miroirs, probablement importés et venus d'Étrurie; les fibules ou agrafes; un collier qui a pour pendeloque une belle tête d'Achéloüs : quatre plaques de coffret et deux grandes lames d'ivoire ornées de personnages en relief, dieux ou guerriers. Les costumes sont à demi grecs et à demi latins, et le tout sort, à n'en pas douter, de quelque officine indigène. Ces monuments de transition, encore mal étudiés, et auxquels il faut ajouter de nombreuses terres cuites, permettront de résoudre quelque jour, d'une manière plus précise qu'on ne l'a fait jusqu'ici, le problème encore obscur des origines de l'art romain.

A. DE RIDDER.



BRULE-PARFUMS EN FORME DE CAGES, TROUVÉS A PRÉNESTE
IVe ou IIIe siècle av. J.-C.
(Collection Barberini)

Photo Alinari.

LUCAS GIORDANO. — LE TRIOMPHE DE BACCHUS
(Palais Riccardi, Florence)

UN MOT SUR L'ÉCOLE NAPOLITAINE



SALVATOR ROSA. — SAINT JÉROME
(Collection de S. A. le Comte Harrach, Vienne)

L'ÉCOLE de peinture napolitaine est de celles dont on parle le moins aujourd'hui. Les maîtres qu'elle a formés gisent, avec leurs ouvrages, au plus profond de l'oubli que l'attention prodiguée aux peintres primitifs de l'Italie et des Flandres a jeté peu à peu sur d'autres écoles.

C'est un effet de l'impossibilité où le goût et l'érudition se trouvent d'embrasser toutes choses à la fois ; c'est aussi l'effet d'idées générales, et de la métaphysique altière qui régente le goût moderne, l'attache aux seuls ouvrages des écoles tâtonnantes, et lui impose l'horreur de tout mérite acquis, de toute adresse professionnelle, comme d'un abus et d'un signe de décadence.

Ce préjugé contre l'avancement de l'art, contre les écoles chargées d'ans, de recettes et d'expérience, règne à l'heure qu'il est sans partage. Les critiques qu'il inspire ont pour effet palpable de rejeter tous les jours un plus grand nombre de peintres hors de la curiosité publique; elles ont aussi pour résultat de réduire nos collections et de chasser des murailles du Louvre je ne sais combien de peintures, jalousement recueillies des fondateurs de ce musée, soigneusement respectées par la génération d'érudits et de parfaits connaisseurs qui le dirigea vers 1860.

Il n'est plus guère permis de savoir aujourd'hui que Bologne ait eu une école des Carraches, Rome des peintres en renom durant le XVIIe siècle, Naples des ateliers florissants au temps des vice-rois espagnols et de la révolution de Masa-

niello et jusque sous les rois Bourbons. Tel est l'effet du préjugé. Ce préjugé passera; on s'étonnera de la légèreté de ses causes; on rougira de l'ignorance qu'il a semée; on regrettera les négligences, causes de pertes irréparables, qu'il aura autorisées. Ce qu'on va lire en est une preuve entre plusieurs: non pas la plus forte, mais une des plus curieuses et des plus dignes d'exciter l'intérêt des vrais connaisseurs.

L'école de peinture qui florissait à Naples depuis la Renaissance des arts, ne prit son caractère original que tard, et venant après les autres écoles de l'Italie. Comme celle d'Espagne, comme celle des Pays-Bas, elle a son meilleur temps dans le xviie siècle.

Jusque-là, quelques noms fameux et une continuité d'école ne lui composent pas une figure, ne lui méritent aucun rang comparable à ce que montraient Florence, Milan ou Venise, à ce qu'elle montra elle-même plus tard.

Suivant la règle commune, la fin du xiiie siècle en marqua les premiers progrès, avec quelques peintres giottesques, dont Tésauri fut le plus célèbre. Au style de cette première école succéda la manière ressentie et vigoureuse que les historiens ont nommée *zingaresque*, du nom d'Antoine Solario, dit le Zingaro, qu'on en regarde comme le maître. A cette manière se mêle dans les ouvrages du temps quelque imitation de la peinture des Pays-Bas, dont l'influence

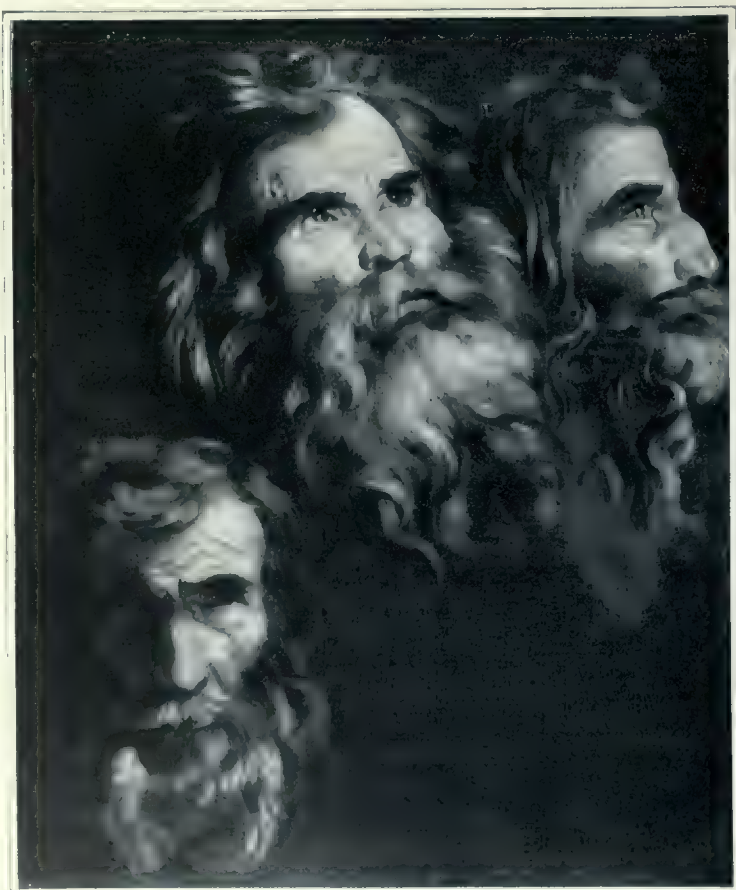


Photo Anderson. SALVATOR ROSA. — ÉTUDE DE VIEILLARD
(*Académie de Saint-Luc. — Rome*)

exercée en Sicile sur Antonello de Messine, a sa place dans toutes les histoires.

Ni les princes de la maison d'Anjou, ni ceux de la maison d'Aragon, qui leur succédèrent vers ce temps-là, ne



Photo Alinari. MICCO SPADARO. — PORTRAIT PRÉTENDU DE MASANIELLO
(*Musée Bourbon. — Naples*)

semblent avoir exercé sur les arts, à l'exemple d'autres princes de la Péninsule, un patronage persévérant. Les enseignements de la Renaissance furent rapportés de l'atelier de Raphaël à la cour des vice-rois espagnols, par André Sabbatini de Salerne, et par Polydore de Caravage : tous les deux employés en 1535 aux décorations de la splendide entrée que fit dans Naples l'empereur Charles-Quint. Ils y vaquaient en compagnie de Jean de Nole, fameux sculpteur, et la première gloire de Naples à cette époque.

Un peu plus tard, l'Imparato paraît avoir été le premier à rechercher dans Parme et dans Venise, le secret d'un beau coloris, ouvrant ainsi la voie au magnifique talent que les Napolitains développèrent en ce genre. Toute une génération en qui se fortifiait, avec le talent et la science, l'orgueil d'une école nationale, en précéda l'apparition.

Fabrice de Santafédé, qu'on appela Santafédé le jeune, le Grec Bélisaire Corenzio, Jean-Baptiste Carracciolo, surtout le cavalier d'Arpino, que les Français ont nommé Josépin, signalent cette génération. On sait que le Josépin, né dans le royaume de Naples, demeura presque toute sa vie à Rome, où les grandes fresques du Capitole éternisent, en dépit de la critique, le témoignage de talents supérieurs. Les autres restèrent attachés à la production de peinture que le goût des particuliers et l'émulation des couvents commençaient à multiplier dans Naples autant que dans n'importe quelle autre ville de l'Italie.

C'est au milieu de ces travaux que parut tout à coup,



Photo Alinari.

SALVATOR ROSA. — L'OMBRE DE SAMUEL APPARAIT A SAÜL

(Musee du Louvre)

jeté dans ce pays par le hasard d'une vie d'aventure, précédé par la renommée la plus tapageuse dont l'histoire des arts ait gardé le souvenir, Michel-Ange de Caravage. Formé par la nature pour le scandale des uns et pour l'admiration des autres, aussi puissamment doué dans le matériel de l'art que dépourvu de raison dans les principes; propre, en vertu de pareils talents, à égarer autant qu'à instruire, à déplaire autant qu'à charmer, ce maître allait trouver dans Naples une docilité sans égale à l'enseignement de ses nouveautés.

Son arrivée fut le signal d'une révolution dans le goût. L'imitation des Bolonais, récemment entée sur les traditions plus anciennes de l'atelier de Raphaël, tomba dans un décri soudain; la recherche de la couleur, qui travaillait en secret une partie de l'école, fit que ses coryphées s'enivrèrent de la richesse de touche et du contraste d'ombre et de lumière qui portaient le Caravage aux nues.

Ainsi ce maître trouvait au terme de ses voyages, dans cette partie la plus reculée de l'Italie, la vraie terre promise à ses leçons. En d'autres endroits celles-ci firent des adeptes : à Naples c'est l'école tout entière qu'on peut dire



LUCAS GIORDANO. — BATAILLE D'AMAZONES
(Collection de S. A. le Comte Harrach. Vienne)

qu'elles ont fondée. Ce suprême succès fut pour lui le dernier; son séjour dans cette ville termina sa carrière. Le Caravage ne partit de Naples que pour mourir, l'an 1609.

Une des plus illustres renommées du monde est l'apanage de Ribéra, en qui se continuèrent ses exemples. On ne sait si ce fameux peintre, Espagnol de naissance, et qui ne s'établit à Naples qu'après quelques voyages entrepris dans le reste de l'Italie, reçut à Rome, ou dans cette dernière ville, les enseignements du Caravage.

Ce qu'il en a tiré a surpassé le maître. Il y mêle d'autres influences, en particulier celle du Corrège, dans le ton attendri des chairs, que les Italiens nomment *morbidezza*. Cette union de qualités différentes, mariées en perfection, établit sa renommée, et mit désormais l'école de Naples en mesure de le disputer à n'importe laquelle des écoles ses rivales.

C'est le temps où s'élevaient dans la ville deux des plus magnifiques décorations de peinture dont l'Italie tout entière se vante : celle de la chapelle du Trésor, dans la cathédrale de Saint-Janvier, et celle de la Chartreuse Saint-Martin. L'achèvement de l'une et de l'autre excita, en même temps qu'une émulation des talents, une rivalité de personnes dont on ne connaît pas d'autre exemple.

Il faut en rechercher le premier signe dans les rivalités



Photo Alinari.

MICCO SPADARO. — LA RÉVOLUTION A NAPLES EN 1647

(Musée Bourbon. — Naples)

fameuses du Caravage et d'Annibal Carrache, effet du hasard singulier qui conduisit ensemble à Naples ces deux chefs d'école au fort de leur dissentiment. Un tableau gardé dans le musée en fait sentir la véhémence. Il est de la main d'Annibal, et représente le Caravage couvert de poil comme une bête, qui donne à manger à un perroquet perché sur l'épaule d'un nain : symbole des laideurs naturelles que cet artiste se vantait d'imiter.

La querelle ne fit que s'aigrir avec les sectateurs des maîtres, et prit un tour franchement tragique quand Ribéra eut pris son rang.

Le soin de décorer le Trésor de Saint-Janvier avait successivement fait requérir plusieurs peintres, sans qu'aucun eût passé jusqu'à l'exécution. Le Guide, qu'on en avait chargé d'abord, s'enfuit de crainte du poignard, dont Bélisaire Corenzio le menaça, après avoir bâtonné ses gens. Le Josépin, engagé à sa place, céda devant les mêmes menaces. Il fallut à la fin remettre la besogne à l'homme dont les violences causaient tout ce tumulte. Bélisaire l'entreprit avec Carracciolo, d'abord imitateur du Guide, et qui s'était jeté tout d'un coup dans la manière du Caravage.



LUCAS GIORDANO. — LE CHRIST JUGE DU MONDE

(Collection de S. A. le Comte Harrach, Vienne)

Ribéra, que le titre de peintre du vice-roi venait de rendre presque tout-puissant dans Naples, parut à la tête de la brigue. Comme il ne peignit jamais à fresque, il supportait que d'autres prissent soin de la coupole; pourvu qu'ils fussent de son parti, se réservant à lui-même les tableaux d'autel.

Le procès semblait terminé, quand les murmures de quelques membres de la commission du Trésor firent de nouveau rechercher des talents étrangers. Le Dominiquin cette fois fut engagé. Son arrivée recommença la guerre. Les peintres évincés ne songèrent qu'à se venger. Des critiques violentes et mille persécutions, qui le déshonoraient chez ses protecteurs mêmes, le firent s'enfuir à Rome, où il resta un an. Enfin l'intervention des plus grands personnages l'enhardit à reprendre ses ouvrages. Il peignit quatre des tableaux d'autel, et poussait activement les travaux de la voûte, quand une mort imprévue termina sa carrière, en 1641. On crut que Ribéra l'avait empoisonné.

Ce fut le dernier éclat de ces terribles querelles. On les voit se calmer justement vers un temps où les styles ennemis de Bologne et de Caravage s'ac-



Photo Brogi.

MICCO SPADARO. — LA PESTE DE NAPLES EN 1656

(Musée Bourbon. — Naples)

commodaient l'un avec l'autre dans une nouvelle génération d'artistes.

A ce mariage définitif, Maxime Stanzioni, nommé encore aujourd'hui chez ses compatriotes le cavalier Massimo, semble avoir présidé.

Des leçons toutes émanées du Guide et reçues premièrement dans Naples, d'Artémise Gentileschi, qui y fit un temps son séjour, avaient formé ce peintre. Il apprit la fresque de Bélisaire, qui en tenait le secret des maîtres de Venise. Du même âge presque que Ribéra, et mis à même par l'éclat de ses talents de se rendre indépendant de l'intrigue, il ne cessa, durant toute cette affaire, de défendre l'honneur des ateliers romains. Quoique mêlant lui-même au style qu'il tenait d'eux quelque chose de l'imitation contraire, il en maintenait le prestige avec persévérance chez les plus jeunes de ses contemporains, et, dans ce dernier enfantement de l'école, sauvait la tradition de peinture décorative, qu'un triomphe absolu de Ribéra eût détruite.

Bientôt on vit le même chemin suivi par André Vaccaro. Le Parmesan Lanfranc, à qui, prié de continuer le Trésor, Massimo céda la place, servit la même cause par ses exemples. Pendant ce temps, Massimo peignait à la Chartreuse cette excellente Descente de Croix, qu'on admire au-dessus de l'entrée de l'église du monastère. Les moines de Saint-Martin, victimes de leur côté des mêmes engagements rivaux dont Saint-Janvier était le théâtre, avaient tour à tour employé le Josépin, le Guide et Ribéra. La part principale qu'ils donnaient à Massimo dans l'entreprise, sauva celle-ci d'un excès de trouble. Les œuvres de ce maître y brillent avec honneur auprès de Ribéra et de la célèbre Cène que ces moines, qui la croyaient de Véronèse, voulurent placer dans le chœur de leur église, au milieu des meilleurs ouvrages de l'École napolitaine.

Outre le mérite qu'elles font voir, le style en est à point pour faire apprécier le rang que ce maître occupe dans l'école : rang de modérateur; rang d'une espèce d'ancêtre aussi : ayant laissé sur les peintres de sa ville, tant ses prédécesseurs que ses contemporains, des Mémoires consultés par tous les historiens.



Photo Brogi.

LUCAS GIORDANO. — LES AMOURS DES DIEUX
(Palais Riccardi. — Florence)

Maxime Stanzioni mourut la même année que Ribéra, en 1656. Cette mort de l'un et de l'autre survint comme se répandait dans le monde la gloire d'une branche nouvelle de l'École nationale. C'était le genre des scènes populaires, des batailles et des paysages romantiques : issu, comme celui dont on vient de lire l'histoire, quoique par un effet de suggestions plus subtiles, des influences du Caravage.

Le premier qui y ait eu du renom est Aniello Falcone, célèbre en son temps à l'égal du Bourguignon, dont il imita les ouvrages, ainsi que ceux de Callot, pour la composition. Tout l'effet était pris de Ribéra, de qui il fut d'abord disciple.

Il s'exerçait surtout à peindre des batailles, dont on le surnomma l'*oracle*. Son genre obtint d'autant plus de vogue qu'il était plus rare en Italie. Il ouvrit lui-même une école, où se formèrent André di Lione, Scipion Compagno, Dominique Gargiuolo, dit Micco Spadaro, enfin l'illustre Salvator Rosa.

Soit effet des mœurs populaires et des fréquentations de la rue, auxquelles leur genre de peindre engageait ces artistes, soit toute autre cause, on ne peut omettre de remarquer le sort commun qui les jeta, eux et leurs semblables, dans la révolte de Masaniello, survenue en 1647. La compagnie qu'ils y



Photo J. Lacoste.

LUCAS GIORDANO. — ALLÉGORIE SUR LA FONDATION DE L'ESCURIAL
(Plafond de l'Escalier au Palais de l'Escurial)

formaient s'appela la Compagnie de la Mort. Leur peinture sombre, contrastée et violente, accompagnait en matière politique des sentiments appropriés.

Par là se marque dans l'histoire des arts quelque chose de cette révolution éphémère. L'œuvre de Micco Spadaro en retrace plusieurs épisodes, et son excellent portrait d'un jeune homme, que le musée Bourbon conserve, a longtemps passé et passe encore pour le portrait de Masaniello. Toute la force du Caravage habite dans ces peintures, rudes d'aspect, riches de touche, et dont la vigueur d'effet rappelle par endroits Frans Hals et l'École espagnole. Les traditions de Honthorst, si prisé de l'Italie sous le nom de Gérard de la Nuit, s'y retrouvent avec plusieurs autres, et il ne sera pas inutile de remarquer qu'un peintre du Nord, Christophe Storer, se mêlait à cette école, dont un amateur des Pays-Bas, Gaspard Romer, faisait passer les produits en Flandre.

Forcé de s'enfuir après la révolution, Falcone vint en France, où ses tableaux déjà l'avaient fait estimer. Celui que le Louvre possède, et qu'on a retiré des galeries, fut peut-être peint pour Louis XIV. Colbert obtint, dit-on, son retour en grâce près du vice-roi. Ce peintre mourut à Naples en 1665.

En 1679 seulement mourut Micco Spadaro; en 1673, Salvator Rosa. Ce dernier fit son séjour à Rome, où l'imprévu de ses compositions et une exécution brillante ont établi sa renommée. Exilée avec lui, on ne vit pas se perpétuer l'école dont il demeure le plus frappant exemple. Tout périt et tout s'éclipsa, pour laisser enfin toute la place au renom envahissant des fameux couvreurs de surface dont il reste à parcourir l'histoire.

Pour apprécier cette histoire exactement, on doit considérer l'essor que la peinture décorative avait pris en Italie dans le cours du XVIIe siècle.

Habitués à ne juger les ouvrages de cette époque que du point de vue étroit et rigoureux de la qualité des morceaux, qui chez ces peintres est de rang secondaire ; négligents par système des beautés décoratives qu'ils communiquent à de vastes ensembles, les critiques d'aujourd'hui ont comme rayé de l'histoire l'admiration excitée en leur temps par les *machines* de Piètre de Cortone. Ils ont fait oublier le renom, persistant pendant plus de deux siècles, de son plafond du



Photo Alinari.

LUCAS GIORDANO. — MOÏSE SAUVÉ DES EAUX
(Collection de S. A. le Comte Harrach, Vienne)



Photo J. Lacoste.

LUCAS GIORDANO. — ALLÉGORIE A LA GLOIRE DE L'ESPAGNE
(Plafond d'une chambre au Palais de l'Escurial)

palais Barberini, l'empressement d'un peuple de copistes autour des chambres du palais Pitti, tout ce mouvement dont la vogue, portée en France par Romanelli, engendra nos décorations de Versailles. A l'époque dont on parle ici, ce mouvement s'étale dans les ouvrages de Carle Maratte à Rome, de Cyr Ferri à Florence, des Pozzo et des Fumiani à Venise. C'est aux exemples donnés par tant d'habiles artistes que répond, du côté de l'École napolitaine, le triomphant éclat de l'œuvre de Lucas Giordano, et de Préti, dit Calabrèse.

Le second se montra dans Naples l'année même que moururent Massimo et Ribéra. Agé de quarante-trois ans déjà, il y rentrait chargé de la réputation que lui valaient de nombreux ouvrages exécutés hors de son pays. La vie du Calabrèse étonne par la fréquence de ses déplacements. Pourtant elle ne dépasse à cet égard que peu celle de



MAXIME STANZIONI. — LE MASSACRE DES INNOCENTS
(Collection de S. A. le Comte Harrach, Vienne)

plusieurs peintres de Naples, qui eurent depuis la vogue.

On constate que cette habitude se prenait alors chez ces peintres. Elle fut bientôt regardée en Italie comme un trait de caractère de l'école. Inventeurs ingénieux, exécutants habiles, on s'accoutuma à voir les peintres napolitains porter de ville en ville leur nom et leurs talents, nouant d'un bout à l'autre de la péninsule ces relations de maître à disciple par où se mêlaient alors de plus en plus les écoles, laissant en tout lieu cette abondance d'ouvrages et quelques-unes de ces pages immenses dans lesquelles personne ne les surpassa plus. Vingt endroits visités par le Calabrèse conservent des ouvrages de sa main. Il était né, comme ce surnom l'indique, en Calabre, à la Taverna. Il étudia à Rome, sous le Guerchin, duquel, en bon Napolitain, il adopta la manière brune. Les fresques du Cangiage à Gênes l'enchantèrent. Il connut à Paris Vouet, Le Brun, les deux Mignard, et passa jusqu'en Flandre pour étudier Rubens.

Rome, Florence, Bologne, Modène, quand il fut en renom, le possédèrent tour à tour. Il composait facilement, et peignait avec une vitesse extraordinaire. Quelqu'un, qui

l'avait vu à son chevalet, disait qu'il avait l'air de jouer du tambour. Il s'était fait une manière très brillante, qui, malgré le noir, tenait beaucoup des Vénitiens, et qui se rencontre à plusieurs égards avec de celle Tiarini. Sa touche est riche ; sa disposition noble et très agréable, avec le style de figures plafonnantes particulier au Véronèse.

Son œuvre la plus magnifique, à Rome, est la tribune de Saint-André della Valle, commencée par le Dominiquin. A Naples, il peignit aux applaudissements de tous, dans la coupole de Saint-Pierre-a-Majella, l'histoire de sainte Catherine. Enfin il se rendit à Malte, où le Grand Maître de l'ordre, charmé de ses talents, le retint treize ans à peindre le plafond de la grande église Saint-Jean. Il y a de ses tableaux dans tous les musées d'Europe. Ceux que le Louvre possède ne sont plus exposés. A Chantilly, l'*Ecce Homo*, qui provient du prince de Salerne, est un bon exemple de ses talents.

Ce peintre mourut fort âgé à Malte, où il avait formé quelques élèves, l'an 1699. Déjà Lucas Giordano, son émule



ANDRÉ VACCARO. — LE MARTYRE DE SAINT THADDÉE
(Collection de S. A. le Comte Harrach, Vienne)

de gloire, doué de plus de promptitude encore, et le plus fécond des peintres qui se soient jamais vus, l'avait remplacé dans l'attention publique.

On a tout dit sur le mauvais goût de ce maître, sur cet excès de hâte qui le fit surnommer *Fa presto*, et dont témoigne un nombre excessif d'ouvrages plus encore que leur exécution ; sur les défauts inévitables de l'éclectisme qui forma ses talents : en dépit de la critique pourtant, le charme reste, charme si tenace et si puissant, qu'il touche, après deux siècles, ses plus sévères censeurs, et conserve à cet artiste un rang où de moins critiqués n'ont pu se maintenir.

Il fut élève de Ribéra à Naples, et, par toute l'Italie, de tous les maîtres dont ses voyages lui permirent d'étudier les œuvres. Sa principale étude fut, à Rome, de Piètre de Cortone, qu'il aida dans ses grands travaux, et de Paul Véronèse à Venise. Il avait pris des maîtres de cette dernière école une telle habitude, que, de retour à Naples, il trompa quelques amateurs en leur faisant passer pour ouvrages du Titien, du Tintoret ou des Bassans, les propres ouvrages de son pinceau. La chronologie de son œuvre dans cette ville est mal connue. On n'est pas mieux instruit de celle qu'ont peut-être suivie ses différentes manières. Peut-être aussi l'extrême facilité qui fait le caractère de ce peintre a-t-elle été cause qu'il passait de l'une à l'autre sans autre ordre que son caprice.

L'une de ces manières est prise de Ribéra, et a même fait confondre quelques-unes de ses œuvres avec celles de ce dernier. Dans cette manière sont peintes, aux côtés de la

porte, dans l'église de la Chartreuse de Naples, les bustes de Moïse et d'Élie, morceaux parfaits, de couleur forte et agréable; de cette manière également, les portraits présumés de lui-même et de son père en philosophes mendiants, à la Pinacothèque de Munich. Dans tous ceux-ci, il est vrai, le rouge des chairs, fin et admirable chez Ribéra, est légèrement épais et vineux, et quelque mollesse dans le modelé accuse des talents inférieurs. Mais Giordano ne manque pas de prendre l'avantage dans ces vastes compositions où, sans quitter la manière sombre et forte que d'autres n'ont su garder que dans de moyens espaces, il rassemble et ordonne les figures innombrables des sujets les plus compliqués. A cet égard, celui qu'il a peint pour les Jéromites, dans l'église Saint-Philippe-de-Néri, restera toujours un sujet d'étonnement.

Les églises de Naples offrent à de pareilles peintures, par la disposition de leur architecture, des étendues qu'on ne trouve pas ailleurs. C'est le revers intérieur du mur de façade, qui n'y est coupé d'aucune saillie ni ordre, et dont le portail d'entrée entame seul, sur un petit espace, l'immense surface.

Telle est celle que le peintre a couverte d'un Jésus qui chasse les Vendeurs du Temple. La multitude du peuple qui remplit cette peinture y est disposée à la manière de Jouvenet et du Véronèse : mais les chairs brunissantes et les ombres fortes d'où l'on voit par tout le tableau les tons locaux surgir avec une admirable franchise, font un effet qui n'a d'égal nulle part.

Mille tableaux de chevalet, épars dans les musées d'Europe, présentent divers accommodements de cette manière avec celle de l'École romaine. Des mythologies, des batailles à l'antique, jetées avec adresse et touchées grassement, composent à cet égard une gamme comme infinie de dégradation.

Il a su peindre aussi dans une manière fort claire, par laquelle il se rapproche de Lanfranc et du Guide. C'est en cette sorte que sont exécutées ses peintures du Mont Cassin, datées par lui de 1677.

Cet insigne monastère, qu'une reconstruction récente venait de transformer complètement, commençait d'attirer à soi le plus grand effort de l'École napolitaine. Lucas Giordano décora la voûte de l'église et peignit au-dessus de la porte, au revers de la façade, la cérémonie de consécration de l'édifice.

Cependant, la Chartreuse de Saint-Martin s'achevait. Dans la même manière claire encore, notre artiste y exécuta plusieurs peintures de la sacristie, entre autres, dans une voûte, Judith qui montre la tête d'Holopherne aux habitants de Béthulie.

Tant d'abondance jointe à un agrément que personne ne contestait, mirent, d'un bout de l'Europe à l'autre, le nom de Giordano dans toutes les bouches. Dans ce nom se résumèrent, pour tout le XVIII[e] siècle, la renommée et les mérites de l'École de Naples tout entière; mérites mélangés, que la critique discuta jusqu'à la veille de la Révolution avec une passion toujours nouvelle, ne cessant de la citer en exemple des abus du génie et des erreurs brillantes, dont les écoles de Mengs et de David allaient proclamer bientôt que se mourait la peinture. Le roi d'Espagne Charles II, qui dominait sur Naples, fit venir Giordano à Madrid en 1690. Il termina, dans l'espace de deux ans, dix voûtes et l'escalier du palais de l'Escurial. Toujours pressé de nouvelles commandes, son séjour en Espagne se prolongea si bien, que l'avènement de la maison de Bourbon y trouva l'artiste en exercice. Philippe V l'honora de sa protection. Il retourna peu après 1700 en Italie, et puis à Naples, qui l'accueillit avec une extrême faveur.

C'est dans cette ville enfin qu'âgé de soixante-treize ans, il mourut, l'année 1705, six ans après le Calabrèse, laissant une école florissante, et une œuvre dont l'extraordinaire abondance surpasse celle du Tintoret même.

Avec ces deux maîtres prend fin, pour l'École napolitaine, une première période de gloire, et des pratiques que le siècle nouveau devait modifier notablement. Le même changement se montre ici que dans les écoles de France et de Venise, entre les maîtres anciens et les nouveaux. Un progrès naturel du goût et l'enrichissement des moyens de peindre, poussaient à des nouveautés du même genre, les ateliers où se conservaient des talents. Seule florissante avec celles-ci au milieu du déclin de toutes les autres écoles l'École de Naples allait produire, dans un nouvel essor de talent et de gloire, ses Lemoines et ses Tiépolos.

L. DIMIER.

(A suivre).



Photo Brogi.

FABRICE SANTAFÉDÉ. — VIERGE GLORIEUSE
(Musée Bourbon. — Naples)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & C[ie], Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an 24 fr. — ÉTRANGER, un an 28 fr.

LES ARTS

Nº 88 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Avril 1909



TOCQUÉ. — PORTRAIT DE FEMME
(Collection de feu M. Maurice Kann)



PATER. — ASSEMBLÉE GALANTE.

Collection de feu M. Maurice KANN

La galerie Rodolphe Kann, dont nous avons énuméré ici, il y a six ans (1), les principales richesses — dispersées depuis, après la mort de leur possesseur, dans des conditions de prix fabuleuses (2), — voisinait, avenue d'Iéna, au point de n'en être séparée que par une porte faisant communiquer les deux hôtels jumeaux de M. Rodolphe Kann et de son frère Maurice, avec la collection de ce dernier, non moins riche et non moins belle. De formation plus ancienne, celle-ci jouissait cependant d'une notoriété moins grande, M. Maurice Kann, après son exode du boulevard Haussmann, n'ayant jamais pris le temps, en amateur jaloux d'une mise en valeur absolument parfaite de ses trésors, de les disposer dans les salles qu'il leur avait réservées. Si la mort, à quelques mois d'intervalle, n'avait enlevé, après le cadet, l'aîné des deux frères, quel prestigieux ensemble n'eût pas offert, aux soirs de réception, l'enfilade des salles des deux galeries ! L'admiration des visiteurs fût allée, émerveillée, des douze Rembrandt (1) de l'une aux sept de l'autre, eût hésité entre les Frans Hals et les Cuyp de la première et ceux de la seconde ; eût passé du Vermeer, du Metsu et des Terborch de celle-là au groupe imposant de Ruisdael, des Steen et des Brouwer de celle-ci ; eût savouré le contraste offert par l'ingénuité des Primitifs avec l'élégance mondaine des maîtres anglais, et, entre ces inestimables joyaux : le *Portrait de Giovanni Tornabuoni* et l'adorable Fragonard d'une part, le *Ridotto* de Guardi et le boudoir de Boucher de l'autre, fût demeurée perplexe... Mais ce beau rêve jamais ne se réalisa... Essayons du moins de l'évoquer ici par le texte et par l'image, en faisant succéder à la description de la galerie Rodolphe Kann celle de la collection fraternelle, encore subsistante.

* * *

Dès les premiers pas dans la galerie, l'émerveillement

(1) V. *Les Arts*, nos 13, 14 et 15 (janvier, février et mars 1903).
(2) Elle fut achetée en bloc, en 1907, par la maison Duveen frères, de Londres, pour la somme de vingt et un millions.

(1) Depuis la publication de notre article dans *les Arts*, M. Rodolphe Kann avait acquis encore une belle étude de Rembrandt : une *Tête d'un vieillard à barbe blanche*, datée de 1643.





L'ARCHITECTURE. — LA CHIMIE LE CHANT. — LA DANSE

BOUCHER. — PANNEAUX DE DÉCORATION D'UN BOUDOIR

(Collection de feu M. Maurice Kann)



L'ASTRONOMIE. — L'EAU
BOUCHER. — PANNEAU DE DÉCORATION D'UN BOUDOIR
(Collection de feu M. Maurice Kann)

commence : on se trouve dans le délicieux boudoir dont nous venons de parler, constitué par les décorations exécutées par Boucher, à la demande de la marquise de Pompadour, pour son château de Crécy. Toute la grâce du XVIIIe siècle revit en ces huit panneaux aux colorations amorties où, parmi des guirlandes de fleurs et des arabesques du dessin le plus élégant, des compositions superposées deux à deux, séparées par des médaillons ornés de paysages en camaïeu, retracent, en des allégories personnifiées par des enfants, les éléments de la nature et les diverses connaissances humaines : l'Air, l'Eau, le Feu, la Danse, la Musique, l'Astronomie, l'Architecture, la Sculpture, la Vie pastorale, etc. L'ingéniosité de la mise en scène, l'harmonie des colorations délicates, l'heureux effet décoratif, font de ces peintures, que les reproductions ci-jointes nous dispensent de décrire plus longuement, les créations peut-être les plus parfaites qu'ait signées Boucher.

D'autres œuvres de sa main sont dans la salle voisine : deux dessus de portes ovales avec des Amours joufflus et rosés parmi des fleurs ; une *Diane au repos*, étendue sous une tente à l'orée d'un bois, parmi le gibier qu'elle a tué et qu'un chien vient flairer; un petit paysage idyllique, comme Boucher excella à en peindre, où le pont à l'arche moussue dominant un cours d'eau tranquille où pêche un jeune garçon, le colombier où des pigeons se becquètent, la vallée ombreuse servant de fond et d'encadrement, composent le motif le plus harmonieux; enfin, une de ces pastorales délicieusement mièvres tant aimées du peintre et de ses sensibles contemporains : sous des colombes qui roucoulent et près d'un agneau bêlant, un jeune Céladon conte fleurette, tandis que sa bergère est endormie, à une jeune Philis en galants atours, dont la mine s'essaie à paraître ingénue.

Pater, à son tour, nous retient dans ce pays du Tendre : une *Assemblée galante*, dans un parc auquel sert de fond un paysage de rêve noyé dans des colorations voluptueuses, le montre sous l'aspect le plus séduisant de son talent. Watteau ne manque pas à la réunion ; un seul tableau, tout menu, le représente : des enfants qui jouent, costumés gravement en personnages de la Comédie italienne; mais cette petite composition, où les gris verdâtres, les bleus, les roses, les blancs crémeux s'unissent en des accords harmonieux, délicatement posés, est une joie pour l'œil.

Après les peintres de la fantaisie, voici maintenant ceux de la réalité. Au premier rang, Chardin. Cet artiste exquis, peut-être le plus vraiment français de tous nos maîtres par ses qualités de saine vision des choses, de mesure, de goût parfait, triomphe ici avec



LE DESSIN. — LA SCULPTURE



LA COMÉDIE. — LA TRAGÉDIE

BOUCHER. — PANNEAUX DE DÉCORATION D'UN BOUDOIR

(Collection de feu M. Maurice Kann)



ANTONIO CANALE. — SANTA MARIA DELLA SALUTE, A VENISE
(Collection de feu M. Maurice Kann)



GUARDI. — UNE MASCARADE DANS LA SALLE DU « RIDOTTO », A VENISE
(Collection de feu M. Maurice Kann)



CHARDIN. — LE JAMBON
(Collection de feu M. Maurice Kann)

trois œuvres de premier ordre : deux natures mortes, *Le Jambon* et *Le Petit Déjeuner* (des œufs près d'une bouteille et d'une cafetière), et une *Petite Fille avec un oiseau mort*, qui peuvent rivaliser avec les meilleures toiles de notre Louvre par la justesse et la délicatesse de rendu des valeurs, la saveur de l'exécution. Son prédécesseur Desportes se montre, lui aussi, observateur sincère et peintre excellent, quoique moins subtil et un peu froid, dans un tableau représentant un lièvre mort et des pêches, avec un bel ara blanc aux ailes déployées.

Les portraitistes Largillière et Tocqué complètent ce groupe de l'École française, le premier avec deux toiles d'arrangement pompeux et de coloris magnifique : le *Fermier général Crozat,* en costume d'officier de l'ordre du Saint-Esprit, et le *Marquis de Vandenesse*, en habit de velours rouge et jabot de dentelles ; — le second avec les effigies de deux époux, d'une facture moins libre, d'une coloration un peu froide, mais délicate : l'homme, en habit gris violacé, un fusil à la main et accompagné d'un chien, est assis dans un paysage ; la femme, vêtue d'un long paletot au ton d'or pâli s'ouvrant sur une jupe grise, tient pressée contre elle sa fillette, une jolie enfant en robe bleue à broderies d'or, et se détache sur les frondaisons d'un parc déjà assombri par la nuit, près d'un grand vase enguirlandé de feuillage.

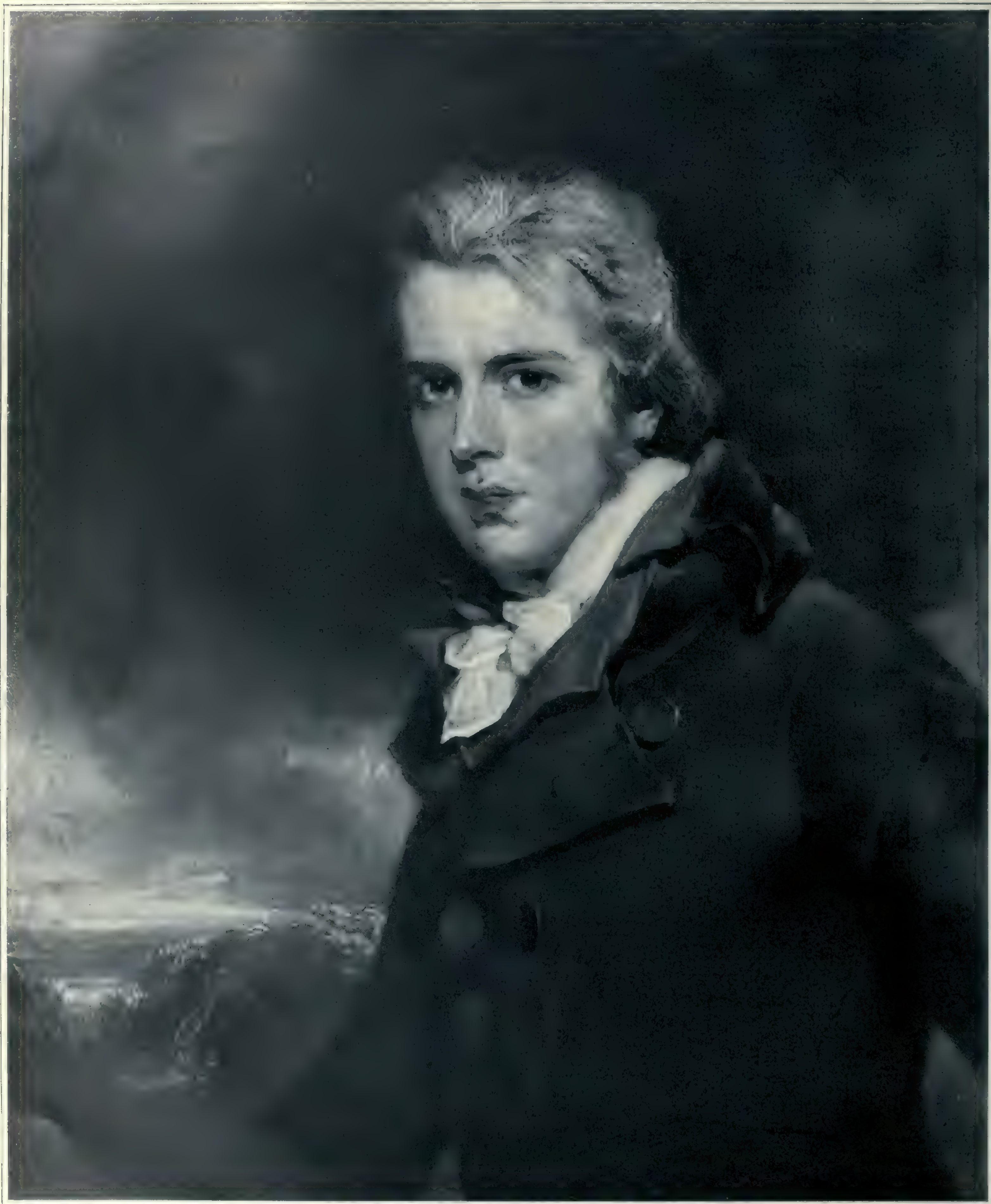
Ces portraits d'apparat voisinent avec d'autres non moins décoratifs, dus aux principaux maîtres de l'École anglaise du XVIIIe siècle. On sait la faveur qui s'attache de nos jours, non moins qu'aux œuvres françaises de la même époque, à ces élégantes productions. M. Maurice Kann fut un des premiers qui en goûtèrent les séduisantes qualités, et sa prédilection pour cette école s'accuse visiblement par l'importance qu'elle occupe dans sa collection.

Tous les grands maîtres, sauf Gainsborough, y figurent avec plusieurs œuvres, dont beaucoup sont des chefs-d'œuvre. En premier lieu, voici Reynolds, avec un merveilleux portrait de femme, *Miss Taylor :* vêtue d'une robe jaune pâle, coiffée d'un grand chapeau Directoire à plumes blanches et rubans blancs et bleus, elle est assise de trois quarts au devant d'une fenêtre par où s'aperçoit un paysage embrasé par les lueurs du couchant. L'heureux effet de l'arrangement, la délicatesse et l'harmonie des couleurs, font de cette toile un des meilleurs morceaux du peintre de la *Comtesse Spencer*, de *Mrs. Robinson*, de *Nelly O'Brien,* et de tant d'autres toiles charmantes. Reynolds est encore représenté ici par un tableau de jeunesse : son propre portrait, où, visiblement sous l'influence de Rembrandt, il s'est peint dans une pose à effet, vu de trois quarts, vêtu d'un manteau rouge à collet noir, et tournant la tête vers le spectateur.

C'est ensuite Hoppner, avec une jolie *Enfant tenant des fleurs,* et un homme en habit rouge et gilet blanc, debout, vu à mi-jambes, dans un paysage, œuvre excellente où la grandeur du style s'unit à la richesse et à l'harmonie du coloris. Romney s'offre à son tour, avec cinq portraits masculins en buste. Et voici Lawrence, léger et brillant dans l'effigie d'une femme en robe décolletée, ornée de bijoux,



REYNOLDS. — PORTRAIT DE MISS TAYLOR
(Collection de feu M. Maurice Kann)



LAWRENCE. — PORTRAIT DE JEUNE HOMME
(Collection de feu M. Maurice Kann)



RAEBURN. — PORTRAIT DE MRS. HUNTER
(Collection de feu M. Maurice Kann)

— plus apaisé au contraire et plus ferme dans le beau portrait de jeune homme que nous reproduisons.

Mais celui qu'avec Reynolds il faut tirer hors de pair dans cette réunion de choix, c'est Raeburn. M. Maurice Kann avait voué un culte particulier à ce maître sobre et puissant, si admirable « peintre ». Neuf tableaux de lui sont ici, parmi lesquels il faut louer particulièrement celui de *Mrs. Fraser*, aimable personne aux cheveux noirs bouclés, aux yeux riants, en robe violette légèrement échancrée; celui du caricaturiste *Cruikshank*, plein d'autorité dans sa tenue un peu sévère; celui d'un autre personnage, *Mr. Andrew Bonar*, en noir dans un fauteuil rouge; enfin, et surtout, celui de *Mrs. Hunter :* vêtue d'une robe blanche coupée d'une ceinture noire, elle est assise, dans une pose abandonnée pleine de naturel, au devant d'un paysage. L'aspect de simplicité et de grandeur de la composition, la gravité tranquille du coloris, à quoi s'unit la largeur de la facture grasse et savoureuse, font de cette effigie un morceau d'une séduction rare, toute différente du charme de l'élégant Reynolds qui l'avoisine, mais non moins captivante.

La même salle réunit également les tableaux de l'École italienne du XVIIIe siècle. Ils sont peu nombreux — cinq en tout — mais, parmi ces cinq, offrent un exquis chef-d'œuvre. Deux grandes toiles d'Antonio Canale, d'une importance exceptionnelle dans son œuvre : *Santa Maria della Salute,* au bord du Grand Canal tout animé du va-et-vient des gondoles, et le *Pont du Rialto,* traitées avec la précision et la sincérité habituelles à ce peintre, font vivre dans la limpidité d'une atmosphère dorée les architectures des églises et des palais.

Néanmoins, nous leur préférons encore la finesse d'éclairage et de coloris des quatre petits Guardi qui les accompagnent. Deux offrent, en répliques presque semblables, la vue de *San Giorgio Maggiore* surgissant, tout baigné de soleil, du sein de la lagune grisâtre bordée de constructions lumineuses et roses indiquées d'une touche infiniment spirituelle. Les deux autres tableaux sont des scènes vénitiennes dans des intérieurs: l'une, qui pourrait faire pendant à la *Salle du Palais ducal* de notre Louvre, nous montre une pièce aux murs revêtus de boiseries sculptées, où des magistrats vont, viennent et s'entretiennent, saisis dans la vérité de leurs attitudes ; — l'autre, un *Bal masqué dans la salle du « Ridotto »*, est, pour un œil sensible aux accords délicats des colorations, au jeu subtil de la lumière, une des choses les plus exquises qu'on puisse rêver; mais comment rendre par des mots pesants le charme léger de cet ensemble où, dans le demi-jour doré, les bleus éteints, les roses pâlis, les marrons, les rouges même, si joliment distribués, dont sont vêtus ces Lélios et ces Colombines,

> Trompeurs exquis et coquettes [charmantes,

composent une harmonie si fine, douce comme la lointaine musique des violons qui va rythmer la fête ?...

* * *

Fermons sur cette vision l'évocation de l'art charmant du XVIIIe siècle. Une autre esthé-



METSU. — LE PETIT CHIEN

(Collection de feu M. Maurice Kann)



REMBRANDT. — PORTRAIT D'UN HOMME EN MANTEAU ROUGE
(Collection de feu M. Maurice Kann)



REMBRANDT. — LE COMMISSAIRE-PRISEUR HAARING LE JEUNE (?)
(Collection de feu M. Maurice Kann)



REMBRANDT. — PORTRAIT D'UN HOMME TENANT UNE LOUPE
(Collection de feu M. Maurice Kann)

tique et une autre époque vont, dans la salle voisine, nous apporter des visions et des émotions toutes différentes.

Comme dans la collection de M. Rodolphe Kann, — et personne ne s'en étonnera si l'on sait que celui-ci, dans sa recherche des œuvres d'art, eut comme mentor son frère aîné, — ce sont les maîtres hollandais qui occupent la plus grande place dans la galerie, dominés par le maître unique : Rembrandt. Sept œuvres le représentent, effigies et têtes d'étude appartenant, sauf une, à la dernière période de sa vie, la plus caractéristique de son génie. Une pensive tête d'homme barbu, coiffé d'une large toque, vêtu d'un manteau sombre ouvert sur la poitrine et laissant voir une chemisette sur laquelle se détache une chaîne d'or, *Le Philosophe juif*, comme l'appelle l'éminent historien de Rembrandt, M. Wilhelm Bode, est daté de 1647; traitée dans une gamme fauve, elle montre une facture large et hardie, mais, toutefois, n'offre pas, au point de vue de la valeur psychologique, l'impérieuse beauté par quoi nous impressionnent les chefs-d'œuvre du grand magicien.

Il n'en est pas de même des toiles qui vont suivre, peintes en ces années de détresse physique et morale où Rembrandt, ruiné, vit, replié sur lui-même, dans l'humble demeure du lointain Rosengracht, et trouve dans son cœur, trempé par les épreuves mêmes, des accents poignants dans leur sobriété, leur intensité contenue. Il se plonge sans doute alors plus que jamais dans la lecture de l'Évangile, et les souffrances, qu'il comprend si bien, du Sauveur trahi et abandonné, lui inspirent cette *Tête de Christ*, douloureuse et résignée, des environs de 1660. Voici également, de 1661, une simple étude, largement brossée, d'un *Pèlerin en prière*, la meilleure de tout un groupe curieux de figures de moines ou de pèlerins peintes par Rembrandt à cette époque, et touchante par l'expression de ferveur du visage ascétique. Bien que tenue dans une harmonie brunâtre uniforme, elle offre cependant de rares finesses de coloration.



FRANS HALS. — JOYEUX BUVEUR
(Collection de feu M. Maurice Kann)

De 1659 est daté un petit portrait d'un *Homme en manteau rouge*, à longs cheveux bouclés, qui, tourné de profil à droite, regarde de face le spectateur. L'arrangement extrêmement décoratif, la coloration riche et vigoureuse, l'effet puissant, près du visage en pleine lumière, du manteau rouge rejeté sur l'épaule, l'admirable qualité de la matière, font de cette tête expressive un magnifique morceau.

Mais voici un portrait plus émouvant, peint quelques mois auparavant, en cette année 1658 qui vit se consommer la ruine de Rembrandt par la vente de tout ce qu'il possédait; et, suivant une tradition, ce serait l'effigie de celui-là même qui dirigea la vente : le commissaire-priseur Haaring le jeune ! L'identification — proposée par M. Bode — est basée sur la ressemblance qu'offre cette figure avec l'eau-forte de 1655, où l'artiste avait fixé les traits de Haaring; celui-ci, à vrai dire, paraît dans cette gravure plus âgé, mais ce n'est pas là une objection décisive, pas plus que celle qu'on tirerait de la rancune que Rembrandt devait garder envers celui qui présida à la dispersion de ses chères collections : la noblesse magnanime de son caractère le tenait bien éloigné d'un semblable sentiment, et tous les trésors de son talent il les répandit sur cette toile avec autant d'amour que s'il se fût agi d'un ami très cher. Nous ne devons pas, d'ailleurs, passer sous silence une autre hypothèse émise par M. Wilhelm Valentiner, suivant laquelle nous aurions là, de même que dans le tableau précédemment décrit, un portrait du fils de Rembrandt, Titus. Quoi qu'il en soit, l'évocation est magistrale : émergeant de la pénombre, vêtu d'une longue houppelande brune bordée de fourrure, tenant en main des papiers, le visage maigre, aux yeux creusés, tout pâle dans l'encadrement sombre des longs cheveux et du large chapeau, c'est une apparition saisissante; et l'extraordinaire conservation de la toile restée absolument intacte depuis deux cent cinquante ans dans son aspect primitif avec l'ancien vernis, laissant apparaître telle qu'à l'origine la magistrale trituration de la pâte sous le pinceau fiévreux de l'artiste, ajoute encore à l'éloquence de cette inoubliable figure.

De quelques années plus tard, entre 1662 et 1665, à en juger par le mode d'exécution, date le portrait, peint avec vigueur, d'un homme à l'expression sereine, vu de face en pleine lumière, vêtu d'un pourpoint rougeâtre à manches ballonnées et tenant une loupe. M. Bode croit y reconnaître le personnage masculin du grand portrait double, dit *La Fiancée juive*, du musée d'Amsterdam (peint vers 1667), où lui-même et M. Valentiner ont vu une représentation de Titus avec sa fiancée Magdalena van Loo. La collection Maurice Kann, si l'on admet cette identification et celles proposées par M. Valentiner pour les deux tableaux précédents, aurait ainsi le précieux privilège de posséder jusqu'à trois images de l'être qui fut le plus cher à Rembrandt en ces années douloureuses et qu'il devait peindre avec le plus d'amour. La ressemblance est grande, en effet, entre le portrait qui nous occupe et la figure d'Amsterdam, et l'on ne pourrait faire qu'une seule objection : c'est que



FRANS HALS. — PORTRAIT D'HOMME

(Collection de feu M. Maurice Kann)

Titus, quand il mourut, en 1668, n'était âgé que de vingt-sept ans, et qu'ici le personnage apparaît bien plus âgé, les cheveux blanchissant déjà aux tempes; mais on sait que Titus était de tempérament maladif et qu'il vieillit de très bonne heure. En tout cas, un sentiment d'intimité se dégage de cette effigie pénétrante, et, joint à la beauté de l'exécution, soignée et large tout ensemble, à la richesse du coloris profond, fait de ce portrait un des plus impressionnants qu'ait peints Rembrandt.

Il acquiert plus de signification encore depuis que lui est adjoint, par suite d'un legs de M. Rodolphe Kann à son frère, le portrait de femme qui l'accompagnait à l'origine et qui s'y trouvait joint dans la collection d'Oultremont d'où proviennent ces deux tableaux : cette *Femme à l'œillet* (qui alors ne serait autre que la belle-fille de Rembrandt), reproduite jadis ici même (1), et qui est peut-être d'une beauté plus mystérieuse et plus profonde encore...

Le groupe des élèves de Rembrandt n'est représenté que par une toile : un portrait de femme de Govert Flinck, sans grand caractère.

Près du maître d'Amsterdam, celui de Haarlem, Frans Hals, paraît, au premier abord, superficiel et froid. Ce n'est pas, toutefois, la vie qui manque à ses personnages, et la verve d'exécution de ses portraits, pour différente qu'elle soit de la magique facture de Rembrandt, n'en est pas moins extrêmement savoureuse. La preuve en est fournie dans la plupart des six toiles qui sont ici, et tout d'abord dans un grand portrait d'homme, daté de 1628, que nous reproduisons : corpulent, vêtu de noir avec un large col tuyauté encadrant le visage sanguin dont les petits yeux fixent le spectateur, il est debout, un gant dans la main gauche, la main droite appuyée sur le dossier d'une chaise de cuir, dans une attitude qui révèle l'homme conscient de son importance, et la sûreté magistrale de l'exécution par larges touches contribue à l'autorité imposante de cette évocation. — De 1634 est daté un autre portrait tout différent d'allure : celui d'un jeune homme à la pose et à l'expression nonchalantes, détaché sur un fond gris qui joue très délicatement avec les noirs du vêtement et le blanc du grand col plissé rabattu. — Puis, c'est l'effigie robuste, mais sans grande distinction, d'un homme coiffé d'un chapeau (1635) ; — celle, plus remarquable comme expression et comme facture, d'une femme à l'expression joviale (1644); — de la même année, un portrait masculin où les armoiries figurées à la partie droite de la toile permettent de reconnaître, mais à un âge plus avancé, ce jeune damoiseau Koeijmans que nous avons rencontré, peint d'une touche si fringante, dans la collection Rodolphe Kann; — enfin, une petite figure de *Joyeux Buveur* considérant avec amour la cruche qu'il va vider, toile qui, dans son absence de prétention, sa fine tonalité blond clair, sa facture pleine de verve, n'est pas le moins séduisant de tous ces morceaux.



JAN DE BRAY. — PORTRAIT DE FEMME
(Collection de feu M. Maurice Kann

(1) V. *Les Arts*, nº de février 1903, p. 23.



J. VAN CEULEN. — PORTRAIT DE FEMME
(Collection de feu M. Maurice Kann)

Il faut citer, après Frans Hals, un autre peintre dont les chefs-d'œuvre, des portraits de régents et de régentes d'hospice, avoisinent les siens au musée de Haarlem : Jan de Bray. La galerie Maurice Kann possède de lui deux excellentes petites effigies d'un homme et d'une femme en modeste costume, dans des intérieurs, où la simplicité de la conception, la sincérité de l'observation sont servies par une probité d'exécution vraiment admirable.

Bien différents sont deux grands portraits, d'allure pompeuse, mais d'aspect un peu dur et de tonalité froide, où Cornelis Janssens, dit Jonson van Ceulen, s'est efforcé de marcher sur les traces de Van Dyck, qu'il avait pu apprécier pendant son séjour en Angleterre, mais n'a réussi qu'à perdre toutes ses qualités nationales.

Ce n'est pas le reproche qu'on pourra faire à Jan Steen, un des triomphateurs de cette réunion. Les sept toiles qui l'y représentent suffiraient, à qui ne connaîtrait pas ses autres chefs-d'œuvre, à faire apprécier suivant toute sa valeur cet artiste si étonnant par la fertilité de l'invention, l'ingéniosité de la mise en scène, la bonne humeur de l'inspiration, l'acuité de l'observation, sans parler d'une finesse de coloration et de facture révélant un œil et une main extrêmement sensibles. Ces tableaux sont d'une très grande variété d'aspect : voici une *Rixe de Paysans* au devant d'une auberge, dans une tonalité générale brunâtre ; — une assez brutale *Déclaration d'amour*, traitée en grandes figures, dans des colorations vigoureuses ; — un épisode nocturne, presque rembranesque, *Chanteurs à une fenêtre*, emprunté sans doute à la vie des étudiants ; — un *Jeune Couple dans un intérieur*, peint moins largement, à la façon de Mieris ; — *Le Déjeuner d'œufs*, charmant de naturel ; — puis deux compositions particulièrement savoureuses : cette peinture de *L'Artiste et sa famille*, où, près de sa plantureuse épouse, mollement endormie par la digestion du repas en plein air, dans la tiédeur de midi, et tandis que ses enfants jouent, notre peintre-aubergiste fume sa pipe d'un air détaché, s'abandonnant, lui aussi, à la douceur de vivre ; — et, enfin, cette *Fête nuptiale*, délicieuse de finesse et d'harmonie, où la jeune épousée, dans la pénombre de la salle aperçue au fond, forme une apparition si charmante, pleine de poésie mystérieuse.



JAN STEEN. — LE DÉJEUNER D'ŒUFS
(Collection de feu M. Maurice Kann)

Adriaen van Ostade, à côté de Steen, paraît un peu vulgaire; toutefois son *Chœur de Paysans*, aux colorations profondes dans un délicat clair-obscur, ses *Paysans autour d'un feu en plein air*, dont l'effet de lumière rappelle Rembrandt, sont aussi d'un excellent observateur des mœurs populaires. Son frère Isack, plus paysagiste que peintre de genre, a, de son côté, deux bonnes toiles sur deux de ses motifs favoris : des *Paysans à la porte d'une auberge* et un *Paysage d'hiver avec des patineurs*.

A l'encontre d'Adriaen van Ostade, Metsu se montre colo-



JAN STEEN. — L'ARTISTE ET SA FAMILLE
(Collection de feu M. Maurice Kann)

riste encore plus délicat que Steen dans un tableautin, *Jeune Femme donnant à manger à un petit chien*, où l'accord de la casaquè grise avec la jupe d'un rouge passé est des plus charmants.

Mais le maître par excellence, dans la peinture des mœurs populaires, est le Flamand-Hollandais Adriaen Brouwer, qui, bien que mort à trente-deux ans, n'en est pas moins supérieur à tous ses émules, Steen, Ostade ou Téniers, par l'intensité de vie qui se dégage de ses œuvres, la verve pittoresque de sa conception, ses admirables dons de « peintre ». L'estime dans laquelle est tenu aujourd'hui cet artiste est toute récente : on répugnait jadis à ces sujets si pleins de verdeur rustique, parfois brutale, et à cette âpreté d'expression. M. Maurice Kann fut un des premiers à surmonter ce préjugé et à rechercher les œuvres de ce « petit maître » qui peut compter parmi les plus grands ; il en acquit successivement six, dont un, des *Joueurs de boules dans un paysage*, a passé il y a quelques années au musée de Berlin. Les cinq qui restent nous font suivre ses progrès à toutes les phases de sa carrière : c'est un groupe de fumeurs, extrêmement vivants, qu'une ancienne gravure de P. Maleuvre désigne sous le titre *Les Paysans du Moerdijck*, « composition capitale qui résume tout ce que le jeune Brouwer avait acquis au moment où il allait franchir le détroit du Moerdijck et arriver en Hollande (1) » et qui le montre sous un jour délicat de fin exécutant et d'harmonieux coloriste ; — un *Buveur* vidant d'un trait une énorme chope, à l'ébahissement de la compagnie ; — un *Coiffeur villageois* (d'autres, avec moins de vergogne, diraient nettement *Le Chercheur de poux*), étonnant d'expression ; — puis, de son dernier temps, une toile toute simple, mais exquise de sentiment : dans la campagne, au crépuscule, un paysan tenant des deux mains la tête de son chien allongée vers lui et dont les yeux le regardent avec tendresse ; — enfin (mais certains attribuent la toile à Téniers, qui cependant montre d'ordinaire une facture moins libre), un *Fumeur* renversé en arrière sur sa chaise et gravement occupé à lancer vers le ciel les bouffées tirées de sa pipe.



BROUWER. — PAYSANS DU MOERDIJCK
(Collection de feu M. Maurice Kann

Mais, plus encore qu'aux peintres de genre, c'était aux paysagistes hollandais qu'était allée la prédilection de M. Maurice Kann. Trois surtout : Aelbert Cuyp, Salomon van Ruysdael et Jacob van Ruisdael apparaissent ici dans tout leur éclat, le premier et le deuxième avec neuf, le troisième avec treize œuvres de choix, supérieures ainsi en nombre à celles de notre Louvre.

Les neuf tableaux de Cuyp montrent sous le jour le plus varié ce maître animalier, ce poète de la chaude lumière qu'on a pu comparer parfois à notre Claude Lorrain. Voici, de ses débuts, des *Poules* et une *Chienne allaitant ses petits*, d'une observation attentive et d'une exécution extrêmement soignée ; — puis un *Paysage avec des vaches et des moutons*, qu'on peut louer presque à l'égal de la grande composition de même sujet de la collection Rodolphe Kann (2) pour l'impression de sérénité

(1) F. Schmidt-Degener, *Adriaen Brouwer et son évolution artistique* (dans la revue *l'Art flamand et hollandais*, 15 janvier 1908, p. 5 et 6).
(2) V. *Les Arts*, février 1903, p. 26.



JAN STEEN. — FÊTE NUPTIALE
(Collection de feu M. Maurice Kann)

répandue sur ce site vallonné vu dans la limpide clarté d'une matinée d'été ; — ensuite, un tableau plus admirable encore pour la largeur de la touche, le bel effet du coloris : un *Cheval blanc* en pleine lumière, tenu en laisse par un domestique en manteau bleu à revers gris, et derrière lequel son maître assis, en manteau brun clair, est occupé à chausser des bottes à entonnoir doublées de rouge; — un autre tableau, dans une tonalité blonde : *Cavaliers à la porte d'une auberge*, où le manteau rouge du personnage à gauche fait une tache heureuse; — un grand *Paysage avec un pont*, où la lumière coule à flots sur toute la campagne accidentée animée de troupeaux et de cavaliers, et dont les différents plans s'étagent et se perdent à l'horizon dans une perspective aérienne infiniment subtile; — un autre grand tableau montrant un groupe familial à cheval prêt à partir pour la promenade, le père vêtu d'une longue tunique de velours noir à brandebourgs dorés, les enfants en rouge ou en bleu, le valet en habit brun rayé de jaune; — enfin, deux petites toiles moins marquantes : des *Vaches au bord de l'eau*, et des *Vaches et moutons près de Dordrecht*.

Le groupe des Salomon van Ruysdael est une révélation. C'est encore un de ces artistes sur qui naguère l'attention se portait assez peu et que M. Maurice Kann, dédaigneux de la mode, n'écoutant que sa prédilection personnelle pour les belles qualités picturales, rechercha de préférence à Van Goyen, plus généralement admiré dans ce genre des bords de rivières ou de canaux où cependant il montre bien moins de délicatesse. Parmi les neuf tableaux qui sont ici et qui appartiennent tous à la dernière époque de Salomon van Ruysdael, sa meilleure, il faut louer particulièrement un *Bord de fleuve*, tout baigné d'air, où des bateaux viennent aborder à un petit village dont l'église se découpe près de grands arbres sur le ciel lumineux; — un autre paysage similaire, tout imprégné de fraîcheur et de clarté, dans lequel on voit un bac arriver, chargé de passagers, tandis qu'à gauche, sous des arbres versant une ombre mystérieuse, des paysans tirent un filet; — un autre *Bord de fleuve*, que domine à gauche une sorte de manoir rustique aux tons rosés; — une *Mer tranquille*, dans une coloration grise lumineuse; — une *Rivière* où des vaches entrent se baigner et boire; — un *Canal le soir*, près duquel un coche vient de s'arrêter; — enfin, et surtout, un *Gué* que vont passer des cavaliers et des troupeaux débouchant d'une route pittoresquement plantée d'arbres, derrière laquelle on aperçoit un village qui, à l'approche du soir, se pare des couleurs les plus charmantes, posées d'une touche grasse et délicate qu'admirerait le peintre le plus moderne. Toutes ces œuvres révèlent un artiste extrêmement sensible, excellant à la représentation des aspects simples et poétiques de la nature hollandaise.

Goyen, par comparaison, apparaît banal, bien que, de ses deux tableaux, une *Mer agitée* offre un ciel alourdi de nuages d'une beauté vraiment tragique.

Mais voici le maître incontesté de l'École hollandaise de paysage, — et l'on peut dire l'un des maîtres du paysage de tous les temps, par la simplicité et la grandeur de l'ordonnance, la puissance de l'évocation, la profondeur du sentiment, la beauté et la largeur de l'exécution : Jacob van Ruisdael (1), neveu de



A. CUYP. — CAVALIERS A LA PORTE D'UNE AUBERGE
(Collection de feu M. Maurice Kann)

(1) Il signait habituellement « Ruisdael », avec un *i*.



BROUWER. — LE BUVEUR
(Collection de feu M. Maurice Kann)

Salomon. Les treize tableaux de lui que possède la collection Maurice Kann le font connaître, suivant M. Bode, mieux et plus complètement qu'aucune galerie publique ou privée, Berlin excepté. De fait, si maints de ces musées, notre Louvre par exemple, ou Rotterdam, ou Cassel, ou Munich, ou Dresde, ou Saint-Pétersbourg possèdent des chefs-d'œuvre incomparables, ils ne montrent pas, toutefois, l'artiste sous un jour aussi varié. Nous le voyons ici sous tous ses aspects, traitant les motifs les plus divers : lisières de forêts aux vieux arbres noueux, dont la masse obscure contraste avec une échappée lumineuse sur un paysage aux horizons lointains (deux imposantes compositions de ce genre sont ici, l'une puissante, l'autre, que nous reproduisons, plus délicate, avec sa fraîche vallée où coule paisiblement une rivière); — sur une butte où grimpe un sentier ensoleillé, une chaumière isolée dont le toit fume et dont les tons gris rosés sont mis en valeur par le grand arbre qui l'avoisine; — une clairière inondée, où la lumière se joue parmi la feuillée et sur le sol mouillé; — un moulin à vent dont la silhouette sombre s'enlève sur le ciel; — la vue poétique d'un moulin à eau près de grands arbres se reflétant dans la rivière calme où nagent des canards; — des dunes éclairées d'une lumière blafarde au bord de la mer d'un gris plombé; — une impression même de pleine mer, sous un ciel chargé de sombres nuages; — puis, au contraire, la campagne hollandaise par une chaude journée d'été, avec les champs de blé ondulant sous la pleine lumière; — une vue de la place du Dam à Amsterdam, dans un éclairage délicat, peut-être la meilleure vue de ville qu'ait peinte Ruisdael; — deux sites d'hiver mélancoliques; — enfin, un de ces panoramas comme nous en avons admiré dans la collection Rodolphe Kann : sous un de ces vastes et magnifiques ciels comme Ruisdael seul sait les peindre, où les nuages s'amoncellent en masses légères, une vue lointaine de Haarlem, par delà des vallonnements boisés, des canaux et des champs sur lesquels courent alternativement la lumière et l'ombre.

Malgré cet imposant voisinage, Aert van der Neer, grâce à la poésie qui se dégage toujours de ses petites vues nocturnes, ne passe pas inaperçu. Il se fait apprécier par quatre toiles du sentiment le plus délicat, où s'observe sa curiosité constante des effets de lumière : un *Paysage avec un canal*, une *Route la nuit*, un *Incendie à Amsterdam*, et surtout un *Paysage au clair de lune*, tout à fait exquis, peint dans une pâte grasse, avec des tons locaux très fins.

Trois autres peintres d'un œil et d'un métier délicats complètent le groupe des purs paysagistes : Jan van de Cappelle, avec un *Paysage d'hiver animé de patineurs ;* — Willem van de Velde, avec trois petites vues de côtes ou de pleine mer ; — Jan van der Heyden, avec un charmant tableautin, une *Maison de campagne hollandaise* encadrée de parterres de fleurs qui luisent doucement dans l'ombre, véritable petit chef-d'œuvre par la finesse d'observation des valeurs, et surtout par l'impression de calme intimité qui s'en dégage.

Voici maintenant les animaliers, représentés, en dehors de Cuyp, par trois maîtres du genre : Paul Potter, avec un *Cheval pommelé*, d'une exécution très soignée, trop soignée peut-être ; — Philips Wouwerman, avec un *Combat de chevaux* et une *Halte devant une auberge*, remarquable par la finesse de la touche spirituelle, mais d'une coloration un peu dure et froide ; — Melchior d'Hondecoeter, enfin, qui montre dans un *Combat de coqs* et un *Aigle fondant dans une basse-cour* sa connaissance accomplie des oiseaux.

* * *

Les Flamands sont peu nombreux dans la collection Maurice Kann, et, sauf Brouwer, que nous avons adjoint à ceux dont il fut un temps le compatriote, sont beaucoup moins bien représentés. Six seulement — aux noms illustres, il est vrai — sont ici. Rubens, en tête, y figure avec trois œuvres : une *Madone avec l'Enfant Jésus*, de 1617, d'un coloris vigoureux et éclatant sans aigreur; un *Buste de vieillard* en manteau noir doublé de rouge, largement



A. CUYP. — LE CHEVAL BLANC
(Collection de feu M. Maurice Kann)



SALOMON VAN RUYSDAEL. — LE GUÉ

(Collection de feu M. Maurice Kann)



SALOMON VAN RUYSDAEL. — BORDS DE RIVIÈRE
(Collection de feu M. Maurice Kann)

peint, et une petite esquisse en camaïeu, pleine de verve, de sa *Bacchanale* de Munich.

Van Dyck, aussi, en dehors d'un *Christ mort pleuré par la Vierge*, traité dans un sentiment trop théâtral et dans une coloration assez froide, n'a guère que des études : un *Saint Jacques* en buste, avec le bourdon du pèlerin, œuvre de jeunesse qui, comme une *Tête d'homme* de tonalité brunâtre, n'est qu'une bonne étude de modèle, et un élégant petit *Portrait d'homme*, vive et spirituelle préparation en bistre



A. CUYP. — LE MATIN
(Collection de feu M. Maurice Kann)

pour une gravure.

Gonzalès Coques, le « petit Van Dyck », a deux tableaux : un *Jeune Couple dans une chambre*, très parent de la composition de Cassel de même sujet et tout à fait charmant par son coloris délicat et son intimité ; puis un grand *Portrait d'une famille*, provenant de la galerie Manfrin, de Venise, œuvre d'allure très décorative montrant, sous une sorte de portique, un patricien et sa femme avec leurs cinq enfants, les deux derniers, l'un en noir, l'autre en brun clair avec un manteau rouge, se détachant dans une pose élégante sur un fond de ciel.



JACOB VAN RUISDAEL. — LES DUNES
(Collection de feu M. Maurice Kann)

En dehors de deux petits *Paysages* un peu secs, les toiles de Téniers le jeune que possède la galerie montrent surtout l'habileté du peintre de natures mortes : un *Intérieur d'écurie*, avec des ustensiles et des légumes au premier plan ; un grand *Intérieur de cuisine ;* un *Dentiste-alchimiste* au milieu d'instruments de toute espèce ; même un sujet qu'on ne s'attendait guère à trouver sous son pinceau : un grand *Couronnement d'épines du Christ,* dans une salle où sont entassées des hallebardes et des armures, ne sont prétextes qu'à montrer sa connaissance de ces objets, sa virtuosité d'exécutant.

Mais combien, en regard de ces peintures de tonalité froide, celles de son contemporain et ri-



JACOB VAN RUISDAEL. — PANORAMA AVEC LA VUE DE HAARLEM
(Collection de feu M. Maurice Kann)

val Jan Fyt, avec leurs colorations profondes et harmonieuses, leur métier large, apparaissent supérieures ! Il est sans contredit le meilleur peintre d'animaux et de natures mortes que la Flandre ait produit, et c'est une preuve du goût de M. Maurice Kann d'avoir, comme son frère, recherché les œuvres de cet artiste excellent. Il en avait réuni huit : une grande toile montrant des chiens à la poursuite de deux lièvres; une importante nature morte avec un paon, d'un effet somptueux de coloration, et de petits tableaux offrant également des accumulations de gibier mort, tous remarquables par la justesse de l'observation et du rendu, la beauté des tons. Il faut leur adjoindre une autre petite nature morte, également d'un métier savoureux, d'Abraham van Beyeren, montrant des fruits près d'un *römer* où brille un liquide aux teintes dorées.



VAN DER NEER. — CANAL AU CLAIR DE LUNE
(Collection de feu M. Maurice Kann)



WOUWERMAN. — HALTE DE CAVALIERS
(Collection de feu M. Maurice Kann)

Enfin, l'École espagnole, à son tour, est représentée dans la galerie par deux toiles : une assez fade image de ***Saint Joseph tenant l'Enfant Jésus***, par Murillo, et une ***Tête d'homme*** de grandeur naturelle, par Ribera, largement peinte dans un vif éclairage.

AUGUSTE MARGUILLIER.



JACOB VAN RUISDAEL. — LISIÈRE DE FORÊT
(Collection de feu M. Maurice Kann)



JACOB VAN RUISDAEL. — LE COUP DE SOLEIL

(Collection de feu M. Maurice Kann)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 89 **PORCELAINES DE SÈVRES. — Collection E. M. Hodgkins** Mai 1909



GRAND VASE, DIT VASE LÉZARD
Fond bleu de roi à quatre médaillons ornés de têtes en camaïeu et d'entrelacs de rubans à perles,
les ors brunis à effet, monté sur un socle en bois doré
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Haut. sans le socle : 0m38
(Collection E. M. Hodgkins)



GARNITURE DE CINQ VASES DUPLESSIS
A anses de joncs dorés, fleurs et feuillages en relief, déchiré bleu au haut et bas
En ancienne pâte tendre de Vincennes
(Collection E. M. Hodgkins)

PORCELAINES DE SÈVRES

COLLECTION E. M. HODGKINS

En France, sauf quelques rares collections particulières qui ne sont accessibles qu'à des amis privilégiés, il n'existe aucun ensemble de porcelaines de Sèvres pouvant nous donner une idée des si remarquables productions de notre grande manufacture royale, pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Ce n'est qu'en Angleterre qu'il est permis au public amateur de cette céramique délicate, de se réjouir les yeux et de se former le goût, en visitant les admirables collections de Windsor et de Manchester square (Richard Wallace). Dans nos musées nous ne possédons rien de ce genre pouvant soutenir la comparaison.

Il nous est donné cependant aujourd'hui de voir, rue de la Ville-l'Évêque, 18, une belle manifestation de cet art aimable, réunion formée à Londres par Mr. Hodgkins. Nous y trouvons modèles et coloris des belles époques Louis XV et Louis XVI.

La plupart de ces pièces que nous nous proposons de décrire ont été recueillies en Angleterre. Cela s'explique facilement. En effet, lorsque, vers la fin du XVIIIe siècle, se produisit la secousse formidable dans laquelle devait sombrer l'ancienne société française, dont les principaux représentants avaient été les protecteurs des arts, ornant palais, hôtels et châteaux, et s'entourant de ces meubles riches ou bibelots familiers que nous nous disputons aujourd'hui, à cette époque, dis-je, la confiscation des palais royaux ou des biens des émigrés jeta sur le marché, par les ventes dites nationales, tous ces objets auxquels la plupart de nos compatriotes étaient devenus indifférents. Chez ceux qui en avaient conservé le culte, l'argent était rare et les nouveaux enrichis n'osaient pas afficher le luxe de ceux auxquels ils succédaient.

Il advint donc que d'habiles négociants, parmi lesquels on doit surtout retenir le nom de Benoist, pâtissier de la cour d'Angleterre, achetèrent à l'encan et à vil prix tous ces objets d'art sortis des mains de nos plus grands artistes qui, chez nous, avaient cessé de plaire.

C'est alors que fut constituée l'impeccable collection de Windsor et celles de nombreux lords qui furent heureux d'orner leurs grandes demeures de nos meubles, tableaux et porcelaines, et cela pour un prix modique.

Cet exode explique la pauvreté de nos collections nationales ou particulières d'origine ancienne. En Angleterre, au contraire, le goût de la porcelaine de Sèvres s'était implanté dans les classes riches et il y est resté très vivant jusqu'à nos jours.

George IV régent, puis roi d'Angleterre de 1810 à 1830, forma la collection de Buckingham palace, puis sir Richard Wallace celle si extraordinaire qu'il a laissée à son pays et



PAIRE DE GRANDS VASES MÉDICIS

Fond bleu turquin, médaillons à sujets mythologiques en camaïeu sépia, par Le Guay, et rinceaux en couleurs. — Monture en bronze ciselé et doré, par Gouthière
Ancienne pâte tendre de Sèvres. — Année 1789. — Haut. : $0^{m}36$; diam. : $0^{m}26$

(Collection E. M. Hodgkins)

qui n'est pas sans nous donner quelques regrets jaloux lorsque nous visitons l'hôtel de Manchester square. Enfin de nos jours, Lord Rothschild et Mr. J. Pierpont Morgan recherchent aussi avec amour, soit en France, soit en Angleterre, les plus beaux échantillons de la production de Vincennes et de Sèvres.

Mais, dans la recherche de la curiosité, il y a souvent de ces retours et avatars qui ne doivent plus nous étonner. C'est ainsi que les objets de la collection Hodgkins ont repassé le détroit. Demeureront-ils dans leur pays d'origine? En tout cas, jouissons de la visite qu'ils sont venus faire dans leur patrie.

Mr. Hodgkins leur a consacré une galerie spéciale dans laquelle neuf vitrines sont garnies de ces beaux spécimens de nos porcelaines de Vincennes et de Sèvres. Nous allons les visiter en suivant l'ordre dans lequel ils sont placés, sans tenir compte de leur ordre chronologique.

* * *

Vitrine A. — Signalons d'abord deux grands vases Médicis, fond bleu turquin, décorés en plein de guirlandes, cornes d'abondance, fleurs et épis de blé en polychrome, sur la partie évasée et sur le pied (page 3).

Sur chaque face un médaillon ovale orné d'un sujet mythologique en camaïeu d'un ton légèrement sépia, entouré d'un large filet d'or bruni à effet.

A la base du vase lui-même et au sommet du culot deux cerces réservées, la première décorée d'une grecque en or, la seconde de rinceaux de feuillages carmin et vert, au milieu desquels des oiseaux sont perchés. Ce décor est un peu dans le goût de Huet.

Une légère monture de pampres en bronze doré, très finement traitée, accompagne ces deux très belles pièces, auxquelles on ne peut reprocher que d'être un peu basses d'époque (1789), mais nous ne sommes pas exclusifs et, si nous pensons que la porcelaine de France était plus artistique à Vincennes et dans les dix premières années de Sèvres, cela ne nous empêche pas de voir le beau où nous le trouvons.

La base en bronze reçoit le pied du vase sur une partie ronde de rais de cœur très poussée comme ciselure. La marque en or aux deux **L** pour la date et une torche, sigle de Le Guay (Pierre-André), anciennement peintre de figures, qui passa à la dorure après 1780. Il n'y a pas d'autre marque de décorateur, mais il semble probable que le décor comme la dorure est de Le Guay. (Hauteur $0^{m}36$, diamètre $0^{m}26$.)

Une grande coupe imitant le marbre gris dite dans les collections des modèles de Sèvres : *Vase Choiseul*. Cette pièce est de forme antique à gros godrons en relief, et se termine par une large gorge.

La monture en bronze doré est



DEUX VASES COUVERTS
Fond bleu de roi, réserves ovales, décorées de chiffres or, avec des guirlandes de fleurs
Monture en bronze ciselé doré, d'époque Louis XVI. En ancienne pâte tendre de Sèvres
(Collection E. M. Hodgkins)



DEUX GRANDS VASES

Fond bleu de roi, décors d'ors avec quelques blancs réserve. — En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Haut. : $0^{m}48$

UN GRAND VASE ŒUF

Fond bleu de roi avec deux réserves décorées d'oiseaux exotiques dans un paysage. — En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Haut. : $0^{m}45$

(Collection E. M. Hodgkins)

formée de joncs liés par un ruban et court sur les bords. Les extrémités sont relevées par deux serpents enroulés. La marque nous donne la date de 1763 et le décorateur a signé d'un G. Nous nous demandons si ce n'est pas Genest, chef de l'atelier de peinture à cette époque.

Au Victoria and Albert Museum, dans la collection Jones, on peut voir une garniture de trois pièces analogues et de monture semblable. Un vase marbre gris et deux marbre bleu lapis.

Deux grands vases couverts bleu foncé, quelques blancs réservés, les parties bleues sont recouvertes de décors d'ors, soit rinceaux de feuillages, soit silhouettes d'Amours, l'or se détachant sur le fond (page 5).

Les sujets de ces silhouettes semblent représenter des cortèges mythologiques. Aucune marque ne nous indique l'époque à laquelle ils sont sortis des ateliers de Sèvres, mais il semble, vu le décor, que ce soit dans les dix dernières années du XVIIIe siècle. Ces pièces proviennent de la collection de la Marchioness Conyngham. (Hauteur 0^m50, largeur 0^m15.)

Un vase œuf avec cordons en relief formant anses. Le fond bleu foncé est orné de guirlandes et d'un large filet d'or entourant deux réserves décorées d'oiseaux exotiques dans un paysage (page 5).

Le culot est indiqué par des godrons droits en or s'arrêtant au pied. Tous les ors sont brunis à effets. Sans marque. Époque Louis XVI. (Hauteur 0^m45, largeur 0^m20.)

Deux vases couverts, fond gros bleu, forme *urne*.

En dessous du collet, une cerce de rinceaux en relief et dorés, est reliée en haut, de chaque côté par une feuille d'acanthe s'écrasant sur le vase, la tige de la feuille formant anse par un gracieux mouvement d'enroulement.

Le culot formé de feuilles de laurier réservées et dorées part, au-dessus d'une couronne de perles blanches, d'un pied léger cannelé blanc et bleu. La base est carrée. Sans marque. Époque fin Louis XVI. (Hauteur 0^m38, largeur 0^m18.)

Deux petits vases couverts, cônes tronqués renversés, désignés à Sèvres : *Vases gobelets à monter* (page 4).

Sur chaque face une réserve ovale se détachant sur le fond bleu nouveau est décorée de chiffres or, guirlandes de roses et bleuets ; d'un côté F. P. J. et de l'autre F. B. Les deux chiffres sont couronnés de fleurs.

La monture en bronze doré isole le vase du couvercle par un ajouré. Époque Louis XVI. (Hauteur 0^m27, diamètre 0^m12.)

Garniture de trois vases couverts, cônes tronqués renversés. *Vases gobelets à monter*.

Le fond bleu céleste est semé de réserves rondes contenant chacune une rose et entourées de feuillages d'or (page 7).

A la pièce centrale, le couvercle surmonté d'une pomme de pin en bronze doré est isolé du vase par un ajouré en bronze formé de palmettes. Deux mascarons, têtes de dauphins, sont surmontés d'une corne se divisant en deux parties qui se terminent en vrilles.

La monture des petits vases de côté, très riche au pied, est plus simple dans l'ajouré du haut formé d'anneaux enlacés. Les anses sont des rinceaux ornés de feuilles de myrte. Époque Louis XVI. (Hauteur totale le grand 0^m35, les petits 0^m25.)

*
* *

Passons maintenant à la vitrine B qui va nous donner des impressions plus variées.

Signalons d'abord une pendule en bronze doré *d'or moulu*, comme l'on disait à l'époque. Le sujet se compose d'une femme accoudée sur un fût de colonne cannelé en porcelaine de Sèvres, gros bleu et blanc, soutenant de la main gauche un médaillon en biscuit, bas-relief blanc sur fond bleu représentant une danseuse antique.

Cette pendule forme une charmante garniture avec les deux vases que nous décrivons ci-dessous.

Le même modèle de pendule se trouve dans les collections de Versailles.

Ces colonnes à pendule étaient vendues à la manufacture en 1779, *96 livres*.

Deux grands vases dits ***vases ferrés à bandeaux et à chaînes*** (page 8), fond bleu nouveau de forme ovoïde mais terminés en haut par une cerce recouverte d'une armature imitant le métal doré et encadrant sur les faces des sujets d'enfants en camaïeu gris. Cette sorte de gouache était appelée autrefois *blanc fixe*. Sur les côtés des mascarons, têtes de lions blanc et or, les pattes retombant sur l'armature.

Sur la partie ovoïde, le bleu alterne avec des cannelures blanches garnies d'asperges dorées.

Le couvercle est formé de feuilles d'acanthe blanches dorées attachées sous un bouton bleu et venant retomber sur le fond bleu qui lui-même repose sur un boudin de feuilles de laurier en or.

La marque ne porte ni lettre ni sigle de décorateur, mais nous pensons qu'on peut classer ces pièces vers 1775.

Entre ces deux vases et la pendule, nous voyons deux petits vases Médicis montés sur deux socles carrés, fond bleu nouveau.

Le culot et le pied de chaque vase sont décorés d'ors brunis à effets, et le corps des vases, réservé, a reçu des couronnes de roses et de bleuets entrelacées et alternées, un oiseau volant au centre de chaque couronne.

Le piédestal carré qui supporte le vase est de même époque et chaque face est décorée de deux oiseaux voletant ou perchés sur des arbres.

Ces deux charmantes petites pièces ont été montées en bronze doré, ce qui ne permet pas de voir une marque donnant la date. Mais, vu la nature du bleu et du décor et d'après des pièces connues de nous, soit à la collection Wallace,



GARNITURE DE TROIS VASES COUVERTS
Fond bleu céleste semé de réserves contenant une rose à entourage de feuilles d'or. — Monture en bronze ciselé et doré, par Gouthière
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Haut. : 0^m35 ; larg. : 0^m25
(Collection E. M. Hodgkins)

soit dans la collection P. Morgan, nous les classerons vers 1767.

En bas de la vitrine, un plateau fond vert en forme de losange mouvementé et arrondi aux angles, bordé d'un gros cordon d'or venant se nouer aux deux extrémités. Le bord du marli est décoré d'une résille d'or et de pendentifs et rinceaux (page 9).

Le centre est formé d'un médaillon épousant la forme du plateau dans lequel le maître Dodin a peint un paysage animé d'une charmante composition mythologique : Vénus et Mercure qui donne une leçon à l'Amour. Son caducée est près de lui et près de Vénus deux colombes se becquetant près du carquois de l'Amour. (Année 1777. — Dodin, décorateur ; Noël, doreur.)

Deux *vases à oreilles*, troisième grandeur, décorés en plein sur fond vert caillouté d'or. Le fond vert, d'un émail marbré, est d'une grande transparence (page 10).

Cette forme connue ne demande pas de description. Nous la dénommons généralement aujourd'hui vase tulipe. Une simple nervure dorée descend du col sur la panse, mais aucune réserve n'a été ménagée. La date est de 1768.

Pour en terminer avec cette vitrine, voici deux pièces très intéressantes, vu leur rareté et aussi leur qualité.

Deux flambeaux de grande dimension, fond bleu lapis. Le pied est découpé de neuf festons, et trois nervures formées de rinceaux blancs et or viennent s'écraser sur le pied descendant de la poignée ou renflement, duquel part le porte-lumière (page 12).

Entre ces nervures et remplissant les vides sont des imbrications en relief auxquelles s'attachent des vases fleuris en or.

Trois réserves épousent la forme du renflement central





PAIRE DE GRANDS VASES DITS VASES FERRÉS, A BANDEAUX ET A CHAINES
Fond bleu nouveau, avec sujets d'enfants, en camaïeu gris. Cannelures blanches et asperges dorées. Couvercles feuilles d'acanthe blanc et or
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Haut. : 0m405
(Collection E. M. Hodgkins)



PLATEAU

Fond vert bordé d'un gros cordon et d'une résille d'or. — Au centre médaillon : Vénus et Mercure donnant une leçon à l'Amour
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Année 1777. — Dodin, décorateur ; Noel, doreur
(Collection E. M. Hodgkins)

et sont décorées de trophées polychromes. La marque porte la lettre F, 1758, et S nous indique que le décor est dû à Mérault aîné.

Dans la vitrine suivante, nous ne trouvons que cinq pièces, mais toutes de grand style et d'une belle décoration formant une garniture très complète.

Deux vases couverts, dits *Vases ovales Mercure,* fond gros bleu, cerclés d'un jonc blanc autour duquel court un léger ruban rattachant des brindilles dorées. Le jonc se noue aux deux extrémités pour former les anses. Le dessous est relevé de godrons droits en relief, blanc et or, et à la partie supérieure, recevant le couvercle, règne une bande dorée formée d'oves coupées (page 15).



PAIRE DE VASES DITS A OREILLES
Fond vert marbré avec caillouté d'or et une nervure d'or allant du col à la panse
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Année 1768. — Haut.: 0m28
(Collection E. M. Hodgkins)

Le couvercle, ajouré pour partie, est orné de deux médaillons en biscuit représentant des têtes mythologiques, dont l'une est celle de Mercure. De grosses guirlandes dorées retombent gracieusement du bouton sur une partie pleine, bleue.

La monture empêche de constater si une marque donne la date. Mais le style semble nous indiquer le commencement de l'époque Louis XVI. Belle composition et bonne exécution. (Ces pièces proviennent de la collection de Lord Willoughby d'Eresby. — Hauteur 0m33, largeur 0m23, longueur 0m33.)

Deux vases *à jets d'eau.* Le culot est formé de feuilles



GARNITURE DE TROIS VASES

Fond bleu de roi, avec réserves décorées de sujets de marine par MORIN et de sujets à fleurs, ornements et festons en or, brunis à effet
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Année 1779. — MORIN, decorateur; VINCENT, doreur. — Haut. : 0m44; Larg. : 0m34
(Collection E. M. Hodgkins)

d'acanthe blanc et or sortant du pied et recevant le vase gros bleu, sur lequel se croisent des palmes dorées et qui porte un fût de colonne cannelé blanc, au sommet duquel, sortant du couvercle, une fontaine jaillissante laisse couler l'eau en reliefs dorés (page 14).

Deux dauphins, formant motifs de côté, s'attachent par la queue sur la partie cannelée, les têtes reposant sur le vase et vomissant l'eau dorée par les narines et la bouche.

Nous lisons dans les livres de vente de Sèvres, au mois de décembre 1766 : « Au commissaire du Roi, deux vases à jets d'eau bleu et or, 1,440 livres. » Aucune marque ne nous donne la date certaine de ceux-ci. Des vases semblables se trouvent dans la collection Wallace et dans celle du duc de Rutland. Le catalogue de la collection Wallace les désigne « Vases-Fontaines à dauphins » (p. 22, nos 15 et 16). (Hauteur 0m37, largeur 0m27.)



DEUX FLAMBEAUX
Fond bleu lapis. Pied découpé de neuf festons. Réserves décorées de trophées polychromes. Imbrications en relief auxquelles s'attachent des vases fleuris en or
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Année 1758. — MIRAULT AÎNÉ, décorateur. — Haut. : 0m37

(Collection E. M. Hodgkins)

Grande pendule Louis XVI, forme lyre, composée d'un pied ovale et de la lyre en porcelaine de Sèvres (page 15).

Le pied est orné de cordons de perles, de torsades et de guirlandes en bronze doré. Au sommet de la lyre, une tête de femme chevelue entourée d'une gloire aussi en bronze doré, ainsi que l'épaisse guirlande de fleurs qui l'accompagne.

Une garniture formée de laurier grainé entoure le cadran en émail, sur lequel les signes du Zodiaque sont peints dans de petits médaillons ovales, entourés de demi-perles en émail dans le genre de Cotteau. On y lit aussi les mois, les jours, les heures et les minutes.



PENDULE LOUIS XVI

En or moulu. — Femme accoudée sur un fût en ancienne pâte tendre de Sèvres, bleu céleste et blanc
Médaillon représentant l'autel de l'Amour. — Cadran signé : MONTJOIE, PARIS. — Haut. : 0m32

(Collection E. M. Hodgkins)

La signature de l'horloger est au centre : *Kinable,* et celle de l'émailleur au bas : *Dubuisson.* Une semblable pendule se trouve dans les collections du Victoria and Albert Museum. (Hauteur $0^{m}55$, largeur $0^{m}25$.)

* * *

En nous avançant vers le fond de la galerie, l'intérêt devient encore plus grand, et la vitrine D nous initie aux belles compositions des artistes de la première heure à la grande manufacture. Duplessis, auquel nous devons de si charmants modèles, va nous montrer les ressources infinies de son art de modeleur. Nous le retrouverons tout à l'heure à la vitrine F, mais procédons par ordre :

Pendule semblable à celle de la case B, sauf que le fût de




DEUX VASES DITS VASES A JETS D'EAU

Font partie de la garniture des Vases Mercure et la pendule à lyre (p. 15)
Fond bleu de roi. Culot formé de feuilles d'acanthe blanc et or sortant du pied et recevant le vase sur qui se croisent des palmes dorées, portant un fût de colonne cannelé blanc du sommet duquel une fontaine jaillissante laisse couler l'eau à reliefs dorés. Les anses formées par des dauphins
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Haut. : 0^{m} 37

(Collection E. M. Hodgkins)

colonne est en bleu céleste cannelé blanc. Le cadran est signé Montjoie, Paris. Ce modèle existe à Versailles. Dans celle-ci, le médaillon que soutient la femme est un émail peint représentant l'autel de l'Amour, sur lequel sont deux cœurs enflammés et la devise : « L'amitié les unit. » (Hauteur totale $0^{m}32$.) (page 13).

De chaque côté de cette pendule, deux seaux à rafraîchir de petite taille, fond bleu céleste, ornés de deux cartouches, rinceaux, palmes et fleurs en or entourant deux réserves portant des décors de paysages.

Ces décors sont d'une facture agréable, s'harmonisant avec le fond, mais manquant peut-être un peu de vigueur dans le dessin et le coloris.

Quoique la marque ne nous indique que l'année 1755,



VASE COUVERT DIT VASE OVALE MERCURE — GRANDE PENDULE LOUIS XVI FORME LYRE — VASE COUVERT DIT VASE OVALE MERCURE

Les Vases couverts : Fonds bleu de roi, cerclés d'un jonc blanc avec ruban et brindilles d'or, ornés de médaillons en biscuit et de grosses guirlandes dorées retombant du bouton. En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Haut. : 0m33

La Pendule : Pied ovale à lyre en ancienne pâte tendre de Sèvres bleu de roi. Les ornements en bronze ciselé et doré. Cadran orné d'émaux et signé Kinable. — Haut. : 0m55

(Collection E. M. Hodgkins)

sans sigle du décorateur, on peut y voir l'œuvre de Vieillard dans les premiers temps de son séjour à la manufacture, encore à Vincennes à cette époque. (Hauteur $0^{m}14$.)

Deux *Vases à fleurs Duplessis, enfants en relief,* à fond bleu céleste, avec parties réservées blanches, décorées de rehauts d'or sur les légers reliefs ou les filets et feuilles en rinceaux. L'ouverture, évasée, se termine par huit festons, quatre grands et quatre petits (page 17).

Au centre, sur chaque face, dans deux des quatre larges godrons en retrait, sortes de niches, se détachant sur le fond bleu, un groupe de deux enfants en relief jouant avec des fleurs ou des pampres, le tout décoré au naturel.





PAIRE DE VASES DITS VASES ANCIENS
Fond blanc semé de bouquets de fleurs entre des crevés à fond bleu turquin. — Hachures d'or sur pied Louis XV
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Année 1763. — Par CH. TANDART. Haut. : $0^{m}28$

(Collection E. M. Hodgkins)





DEUX VASES DITS VASES A FLEURS DUPLESSIS

Fond bleu céleste. — Réserves blanches décorées de rehauts d'or avec groupes d'enfants en relief jouant avec des fleurs ou des pampres décorés au naturel, oreilles formées de feuillage décorées de fleurs en relief

En pâte tendre de Vincennes. — Année 1753. — Haut. : 0^m22

(Collection E. M. Hodgkins)

Sur les deux oreilles remontant du pied, formées de larges feuilles et s'arrêtant à mi-hauteur du vase, sont des grappes de fleurettes décorées au naturel du travail le plus délicat.

Ce sont de vrais joyaux de la belle époque de Vincennes. Du reste, la marque nous donne la date de 1753. Une étoile est certainement la signature d'un décorateur inconnu. Nous rencontrons cette étoile dans les marques de la manufacture de Saint-Cloud, qui a fourni à Vincennes quelques artistes et ouvriers, sans que nous puissions cependant l'identifier, et à l'attribuer à l'un de ces artistes. (Hauteur 0m22, ouverture 0m14.)

Ces vases proviennent de la collection du Earl of Harrington. En 1755, nous relevons sur les livres de vente ces vases Duplessis, vendus 480 livres pièce. Que ne sommes-nous encore à cet heureux temps?

Deux vases assez difficiles à décrire et qui sont désignés dans les registres de la manufacture : *Vases de forme ancienne* (page 16).

Pourquoi ce nom? Nous ne le comprenons pas bien. Quoi qu'il en soit, ils sont charmants. La forme en est agréable et le décor très séduisant. Le fond blanc est semé de bouquets de fleurs au naturel entre des crevés disposés géométriquement en losanges, fond turquin relevé de hachures d'or. Le pied, de même ton, est d'une forme Louis XV un peu tourmentée.

La marque nous donne la date de 1763 et nous révèle le nom du décorateur : Charles Tandart. (Hauteur 0m28, largeur 0m14.)

Près d'eux nous voyons deux seaux fond vert portant une marque qui veut que ce soit Morin qui les ait décorés en 1766. (Hauteur 0m15, diamètre 0m16, largeur 0m21.)

Terminons la description de cette vitrine en admirant une pièce qui, pour n'être pas de Sèvres, n'en est pas moins un objet de première qualité et de grande allure.

La porcelaine sort des ateliers de la manufacture protégée par le prince de Condé à Chantilly et a donné à l'artiste monteur en bronze l'occasion de développer les admirables ressources de l'art des Caffieri, en faisant une charmante pendule d'un pot pourri (page 19).

Nous allons chercher à en donner une idée. D'abord, une base importante en bronze doré Louis XV supportant un sujet en porcelaine de Chantilly : femme chinoise couchée, tenant de la main gauche un compas fermé et portant sur ses genoux une sphère ou boule verte ajourée formant pot pourri, sur laquelle une pendule en bronze doré a été montée à l'époque. Un grand palmier placé derrière le sujet étend ses feuilles au-dessus de cet ensemble.

La femme est vêtue d'une chemise jaune et d'une large robe fond blanc, décorée de rosaces et fleurs, imitation du genre chinois de la première époque de Chantilly, sur un émail très stannifère, qui indique que la pièce de porcelaine doit dater, sans aucun doute, des dix premières années de la manufacture, c'est-à-dire vers 1735. Le ton du bronze doré nous indique aussi que la pièce a dû séjourner longtemps en Angleterre. (Dimensions totales : hauteur 0m40, largeur 0m40.)

* * *

Nous voici devant la vitrine E, qui éclaire ce bel ensemble par le ton rose si recherché des amateurs et dont nous voyons ici cinq échantillons de première qualité.

C'est d'abord une garniture de trois caisses à fleurs fond carmin, de cette forme que l'on désigne aujourd'hui généralement : éventail.

Nous nous demandons si ce ne sont pas les vases que l'on appelait à l'époque : *Vases hollandais*. En effet, dans les livres de vente de la manufacture nous n'avons jamais rencontré le vase éventail, et ces pièces ne sont désignées au musée des modèles que *caisses à fleurs* (page 21).

Mais, quel que soit leur vrai nom, peu importe, et, en tout cas, ces trois pièces sont d'une remarquable réussite.

Chaque vase est de forme oblongue séparée en quatre parties par des pilastres qui se prolongent sur les bases à larges jours dans lesquels les vases viennent s'encastrer.

Sur le beau fond carmin, se détachent, en vert et or, des rinceaux et des chaînes de feuillages d'un effet des plus séduisants. L'application du carmin est parfaite et date de la troisième année où l'on employa cet oxyde d'or comme fond. Une tradition veut que ce soit le peintre Xrowet qui, le premier, l'ait mis en usage. Le carmin était déjà depuis longtemps employé dans les décors, soit pour les fleurs, soit pour la peinture en camaïeu, mais on ne l'avait pas encore appliqué en fond, et les premières pièces ayant reçu ce décor nous apparaissent en 1757.

Quelquefois, sur les parties avoisinant l'or moulu, le carmin jaunit, mais c'est une preuve d'authenticité, puisque cela vient de ce que, à cette époque, on ne pouvait pas dégager, par l'affinage, l'or d'un certain alliage d'argent, qui altérait un peu le carmin dans son voisinage. Mais nous allons plus loin, et cette altération qui donne au carmin un ton saumon, nous le rend plus séduisant.

Sur la pièce de milieu, le médaillon réservé est décoré d'un sujet dans le goût de Teniers, homme et femme dansant au son d'une musette dont joue un homme assis devant une maison. Les médaillons réservés des deux autres pièces sont décorés chacun d'un enfant tenant un chien en laisse.

Les réserves de côté portent des bouquets de fleurs. (Année 1759. — Décorateur : Thévenet.)

Un des petits vases ne porte pas le sigle du décorateur, mais c'est chose fréquente que semblable omission.

Ces pièces ont, en outre, une marque en creux : C. N., que l'on n'a pas absolument identifiée jusqu'à ce jour; nous pensons que ce pourrait être la marque de Chanou Nicolas, mouleur. (Pièce de milieu, hauteur 0m21, longueur 0m285; pièces de côté, hauteur 0m185, longueur 0m165.)

Deux caisses carrées, fond carmin, à pieds carrés terminés au sommet par des boules blanches et or (page 20).

Sur chaque face, une réserve qui affecte la forme écusson entourée d'un cartouche d'ors ombrés d'un joli dessin



PENDULE

Femme chinoise, vêtue d'une chemise jaune et d'une large robe fond blanc décorée de rosaces et de fleurs, tenant une sphère ajourée verte qui forme pot pourri. Base et monture en bronze ciselé doré d'époque Louis XV

En porcelaine de Chantilly. — Haut. totale: 0m40; larg. : 0m40

(Collection E. M. Hodgkins)

Louis XV, bordant la réserve et s'étendant sur le carmin.

Chaque réserve est décorée d'un paysage animé, d'un dessin léger.

Le carmin est de très belle qualité et, quoique de la première ou seconde année de l'application en fond, a peu jauni dans le voisinage de l'or. On y sent cependant un peu moins de sûreté d'exécution que dans des pièces décrites ci-dessus. (Année 1757. — Décorateur : Fouré. — Hauteur $0^{m}145$, largeur $0^{m}105$.)

* * *

La vitrine F est presque complètement meublée de pièces de Vincennes. Nous devons avouer notre prédilection pour les ouvrages de cette époque. Aussi nous arrêtons-nous ici charmés, nous reposant les yeux sur ces formes et ces décors supérieurement élégants et distingués.

Ce ne sont pas encore ces fonds complètement couverts qui furent adoptés dans la suite, mais cette belle porcelaine blanche, matière d'une transparence laiteuse qui accepte et fait ressortir la palette si étendue de la plus parfaite de nos porcelaines tendres.

C'est d'abord une garniture de cinq vases de Vincennes du premier modèle de Duplessis (page 2).

Un de deuxième grandeur et quatre de troisième grandeur.

Les anses sont formées de joncs dorés enroulés en torsades.

Le pied repose sur une terrasse sans décor, donnant naissance à des feuillages fleuris, en relief, qui montent jusqu'aux anses. Un déchiré bleu borde les festons haut et bas.

Souvent cette forme est terminée sur la terrasse par des coquilles de pèlerins. Ceux que nous voyons ici n'ont pas cette variante.

La marque est celle de Vincennes au point.

Ici, ce ne sont que deux tasses, mais qu'elles sont charmantes ! Elles sont piriformes, ornées de six lobes séparés par des godrons indiqués par un arraché d'or au sommet et des filets de même descendant au pied. Le long de ces filets grimpent de légères branches fleuries en demi-relief et décorées au naturel.

Les anses sont formées d'un papillon en haut relief posé sur quelques fleurettes, le tout décoré aussi au naturel. Sur les ailes des papillons on voit quelques légers rehauts d'or.

Les soucoupes sont d'un décor identique, les godrons laissant libre le centre orné d'un bouquet d'anémone ou rose, tulipe ou pensée et fleurettes. La marque de Vincennes au point.

A la collection Wallace, on peut voir des pièces d'un décor analogue, moins les charmants papillons qui servent d'anses à nos tasses. (Collection Wallace, Gallery XXII, case A.)

Deux vases piriformes, fond bleu turquoise ou malachite aux lumières, désignés à Sèvres : *vases pots pourris myrte ;* le col est ajouré, les anses en rinceaux blanc et or, et des reliefs de feuillages montent du culot sous les anses et passent dans les ajourés du col (page 22).



DEUX CAISSES CARRÉES

Fond carmin. Réserves en forme d'écussons entourées d'un cartouche d'ors ombrés, décorés de paysages animés

En ancienne pâte tendre de Sèvres. Année 1757. FOURÉ, décorateur. — Haut. : $0^{m}145$, larg. : $0^{m}105$

(Collection E. M. Hodgkins)



GARNITURE DE TROIS CAISSES A FLEURS

Fond carmin. — Rinceaux et chaînes de feuillage vert et or. — Dans les médaillons réservés, sujets Téniers, dans les réserves de côté, bouquets de fleurs
Les vases sont posés sur des bases à larges jours
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Année 1759. — THEVENET, décorateur. — Haut. : $0^{m}21$ et $0^{m}185$; larg. : $0^{m}285$ et $0^{m}165$
(Collection E. M. Hodgkins)

De grandes réserves sont dessinées par un cartouche or formé de feuilles et palmes, dans le goût chinois.

Sur l'un, le sujet est inspiré des émaux de Chine : deux femmes assises dans un intérieur chinois, au milieu d'objets mobiliers. Une double bande jaune et marron sépare le paysage du fond en deux parties : dans l'une, un pommier du Japon fleuri ; dans l'autre, un paysage aquatique en camaïeu bistre.

Sur l'autre vase, la réserve est aussi décorée d'un sujet chinois : dans un paysage, un homme en robe bleue et une femme jouant avec un enfant sur une table.

Les réserves, au revers, sont ornées de bouquets de fleurs



DEUX VASES. — DITS VASES POTS POURRIS MYRTE
Fond bleu turquoise. — Col ajouré ; anses en rinceaux blanc et or ; feuillages en relief remontant du culot et passant dans les ajourés du col ; réserves blanches décorées de sujets dans le goût chinois et au revers de sujets de fleurs orientales. Sur les pieds, décor de myrte grainé rouge
En ancienne porcelaine tendre de Vincennes. — Haut. : $0^{m}27$
(Collection E. M. Hodgkins)

orientales. Ces pièces, sans marque, sont certainement de la première époque de Vincennes. Nous y trouvons, dans le décor des médaillons, les coloris puissants et vigoureux que les artistes mirent en pratique dans leurs copies de Chine ou même de Meissen, qui s'était aussi inspiré de la porcelaine orientale.

Les couvercles sont ajourés et décorés de fleurettes en relief.

Sur les pieds, un blanc réservé a reçu un décor de feuillages de myrte grainés rouge.

Mais voici une pièce tout à fait exceptionnelle et d'une haute fantaisie. Ce n'est pourtant qu'une pendule, mais entièrement en porcelaine de Vincennes, sans monture (page 23), quatre pieds de bouc portent des rinceaux de motifs empruntés au règne végétal, agrémentés de coquilles dans le même sentiment et entourant un cadran signé de Romilly à Paris.



PENDULE

Fond bleu céleste, montée sur quatre pieds de bouc, portant des rinceaux agrémentés de coquilles, celle du haut surmontée de fleurs en relief; au-dessous trophée peint; cadran signé ROMILLY à Paris

En ancienne pâte tendre de Vincennes. — Haut.: 0m37

(Collection E. M. Hodgkins)

Au sommet, une large coquille surmontée d'une gerbe défaite de fleurs en relief. Le décor est bleu céleste, or, et, pour les fleurs, polychrome. Dans la coquille, l'artiste a peint un charmant trophée.

Aucune marque, comme il arrive souvent dans la première époque de Vincennes. (Hauteur $0^{m}37$, largeur $0^{m}22$.)

La fantaisie est encore plus grande dans une poire à poudre en ancienne porcelaine de Vincennes, montée en bronze doré.

Cette pièce, des plus curieuses, doit dater des origines de la manufacture, sans doute avant 1745, si nous la rapprochons de pièces marquées n'ayant pas encore le point entre les L.

Le fond, bleu céleste, n'a certainement pas reçu les trois applications d'émail bleu que l'on arriva à donner dans la suite pour obtenir un ton uniforme et soutenu (page 24).

Sur l'une des faces, on voit un épisode de chasse : le batl'eau du cerf avec quatre personnages, dont trois à cheval; à l'horizon, au delà de l'étang dans lequel s'engage le cerf poursuivi par les chiens, un château.

Sur l'autre face, une réserve entourée d'un cartouche formé d'enroulements de coquilles et rinceaux carmins, est décorée d'un trophée de chasse, fusil, carnassière, trompe, perdrix et canard, suspendus par un nœud de ruban bleu.

Sur le fond bleu céleste, un ornement en ors épais, affectant quelque peu la forme d'une couronne fermée, surmonte le cartouche.

Deux coulants fixes, dorés, sont destinés à recevoir la cordelette pour suspendre la poire à poudre.

Les ors solides, assez épais et brunis à effets, sont bien ceux de Vincennes.

Le décor, quoique d'une main peu habile, est bien dans la manière des artistes de la Manufacture des porcelaines de



POIRE A POUDRE
Fond bleu céleste, épisode de chasse avec personnages
En ancienne pâte tendre de Vincennes
(Collection E. M. Hodgkins)



POIRE A POUDRE
Fond bleu céleste. Réserve entourée de rinceaux carmin, décorée d'un trophée de chasse
En ancienne pâte tendre de Vincennes
(Collection E. M. Hodgkins)

France de cette époque. Pour qui cette pièce remarquable a-t-elle été faite ? Roi ou grand seigneur ? Trouvée en Écosse, dans un château, elle garde son secret, qui ne nous sera sans doute jamais révélé, et laisse le champ ouvert aux suppositions.

Encore dans cette même vitrine, deux petites caisses carrées fond bleu céleste un peu gris, couvert d'une résille d'or avec œil-de-perdrix d'or au centre de chaque croisillon.

Sur chaque face, une réserve carrée est décorée de paysages animés d'oiseaux exotiques.

Un trou fait au centre de la marque empêche de se rendre compte de l'époque de fabrication, qui doit être postérieure à 1770. (Hauteur $0^{m}08$, largeur $0^{m}07$.)



VASE ANTIQUE FERRÉ A CARTOUCHE
Fond bleu de roi, orné d'un paysage animé d'un sujet galant, d'après BOUCHER
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — DODIN, décorateur. — Haut. : $0^{m}425$

VASE ANTIQUE FERRÉ A CARTOUCHE
Fond bleu de roi, orné d'une scène d'intérieur à douze personnages
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Haut. : $0^{m}42$

(Collection E. M. Hodgkins)

Les vitrines qui nous restent à passer en revue nous font rentrer dans des époques plus basses.

Cependant voici dans la vitrine G une pièce qui est encore de l'époque bien Louis XV. C'est un *Vase torchère à têtes d'éléphants*, modèle Duplessis, fond vert pâle, deuxième grandeur (page 27).



DEUX VASES DITS DUPLESSIS A COTES
Fond bleu lapis, médaillons ovales décorés de sujets de marine. — Couvercles et boutons ajourés
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — MORIN, décorateur. Haut. : 0m33
(Collection E. M. Hodgkins)

Ce vase, de forme allongée, prend toute son importance à la partie supérieure, ornée de deux guirlandes de fleurs réservées et bordées de chapelets perles et olives blanches et or retombant du col sous les têtes d'éléphants. Deux anses en rocaille, dorées, supportent les trompes des animaux.



VASE TORCHÈRE A TÊTES D'ÉLÉPHANTS

Fond vert pâle. — Réserves décorées d'un côté, d'Amours musiciens, de l'autre, d'Amours armés de flèches
La partie supérieure ornée de guirlandes de fleurs réservées et bordées de chapelets perles et olives
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Haut. : $0^{m}30$

(Collection E. M. Hodgkins)

Sur la panse du vase, deux grandes réserves décorées d'un côté d'Amours musiciens dans les nuages, de l'autre d'Amours armés de leurs flèches.

Cette forme nous apparaît, pour la première fois, dans les livres de vente en 1762 : *A Madame de Pompadour, deux vases Éléphants, roses et verts chinois : 720 livres.* C'est la seule indication que nous puissions donner de la date possible ; en effet, aucune marque ne nous renseigne. (Hauteur $0^{m}30$, largeur $0^{m}25$.)

La première grandeur du vase Éléphants est de $0^{m}47$.

Ce vase provient de la collection de la Marchioness de Conyngham.

Deux grands *Vases antiques ferrés à cartouches* fond bleu.



GARNITURE DE TROIS VASES
Fond vert. — Réserves avec décors des sujets mythologiques en grisaille pour les vases de côté et du médaillon de Louis XV pour le vase central
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Haut. : $0^{m}41$. Larg. : $0^{m}32$
(Collection E. M. Hodgkins)

Ce modèle a été fréquemment répété, et c'est à tort qu'on le désigne quelquefois : vase de Fontenoy (page 25).

Ces deux pièces ne font pas absolument paire, seule une très petite différence de hauteur nous l'indique. Le plus petit aurait été offert par Louis XVI au marquis de Caissol, petit-fils du comte de Toulouse.

L'un est orné d'un décor par Dodin, paysage animé d'un sujet galant : deux bergères et un berger jouant de la musette : l'autre, d'une scène d'intérieur composée de douze personnages, hommes, femmes et enfants.

Les autres cartouches portent des décors de fleurs, et l'un d'attributs. (Hauteur $0^{m}425$ et $0^{m}41$.)

Terminant cette garniture de cinq pièces, deux *vases Duplessis à côtes*, fond bleu lapis, accompagnés de chaque

côté de rubans plats repliés partant du pied et formant anses, blanc et or (page 26).

Au sommet, un ajouré d'un entrelacs blanc et or reçoit le couvercle qui est surmonté d'une boule complètement à jours.

Les médaillons ovales sont décorés, par Morin, de sujets de marine animés de nombreux personnages. Les ors qui encadrent ces sujets sont très riches : filet, perles et olives, palmes et fleurs, sont tous brunis à effets.

Seulement quelques traces apparentes de marques ne nous permettent pas de leur fixer une date exacte, mais le bleu qui est encore marbré nous les indique comme étant d'une fabrication antérieure à 1765.

L'M de Morin est bien marqué au fond du pied. (Hauteur $0^{m}33$.)

Ces vases proviennent de la collection de M. Hamar Bass.



VASE CASSOLETTE DUPLESSIS
Fond bleu foncé. — Réserves blanches ornées de guirlandes de fleurs. — Socle marbre orné de bronzes ciselés, dorés
En ancienne pâte tendre de Sèvres. — Haut. : $0^{m}22$

(Collection E. M. Hodgkins)

Voyons maintenant la vitrine H. Au centre, faisant pièce de milieu, un grand vase fond vert, forme urne, supporté par un pied à cannelures.

Partant du pied et formant culot, de légers godrons en creux viennent mourir en feuillages d'or à plat (page 28).

Au centre, deux médaillons en relief : l'un portant, en blanc fixe ou grisaille, la tête laurée du roi Louis XV déjà âgé ; l'autre, un trophée d'attributs militaires.

Une légère guirlande de feuillages dorés, entourant le col, se termine de chaque côté nouée par un ruban.

Sauf les godrons et la pomme de pin du couvercle, le vase est complètement vert et or, ce qui fait d'autant plus ressortir le portrait du Roi. Nous retrouvons là le remarquable talent de décorateurs de ces artistes, qui se servaient des plus petits moyens pour obtenir les effets cherchés.

Aucune marque ne nous donne la date, mais, en 1768, Madame la comtesse du Barry achetait ***un vase vert à médaillon du Roi*** pour 540 livres. Est-ce celui que nous décrivons ici ? A la même date, un vase désigné de même avait été vendu 600 livres. (Hauteur $0^{m}40$, largeur $0^{m}16$.)

Quoique le vert des deux vases qui l'accompagnent dans la vitrine ne soit pas semblable à celui du vase ci-dessus, les trois font garniture.



DEUX CAISSES A FLEURS, A COMPARTIMENTS
A fond œil-de-perdrix, bleu céleste et blanc ; sur chaque face, médaillon ovale décoré d'Amours
En pâte tendre de Sèvres. — Année 1791. — DUTANDA, décorateur
(Collection E. M. Hodgkins)

Ces deux pièces sont désignées, au Musée des Modèles, *Vases Dannemarck à cartels*. Le vert de ceux-ci est purée de pois (page 28).

Ils sont ornés d'une sorte d'armature blanc et or en relief, formant galon, qui entoure des médaillons ovales décorés en blanc fixe, sujets mythologiques en grisaille.

Sur l'un, le Sacrifice à Flore. Sur l'autre, le Sacrifice à Pomone.

Ces pièces ne sont pas marquées, mais nous voyons, en 1767, un vase Dannemarck vendu au comptant 288 livres, et c'est en 1768 que le Roi offrit à Sa Majesté danoise le fameux service de 377 pièces, d'une valeur de 32,918 livres. Il y a donc lieu de penser qu'elles datent à peu près de cette époque. (Hauteur $0^{m}32$.)

Deux caisses carrées fond bleu encore légèrement marbré. Le bleu nouveau, c'est-à-dire complètement uni, n'était pas encore appliqué, ce n'est que quelques années plus tard que nous le voyons remplacer le bleu lapis.

Sur chaque face, une réserve carrée entourée d'un filet épinglé, doublé d'un chapelet perles et oves en or bruni à effets. Les angles sont ornés d'un léger filet à dents de rat.

Les réserves sont décorées de paysages animés de deux oiseaux de fantaisie orientaux. Une belle marque, rappelant encore les marques ornées de Vincennes, nous donne la date de 1763, sans sigle de décorateur. Nous ne pouvons faire une attribution, mais ces décors sont exécutés par une des meilleures mains des artistes de la manufacture. (Hauteur $0^{m}145$, largeur $0^{m}10$.)

Vase cassolette Duplessis, coupe elliptique, fond bleu foncé, qui semble supportée par une armature dorée d'imbrications en relief se terminant en crosse à chaque extré-



GARNITURE DE TROIS CAISSES A FLEURS OU VASES ÉVENTAIL

Fonds bleu de roi — reposant sur des pieds ajourés même couleur. — Quatre réserves ovales : celles de face décorées de sujets de marine, les trois autres de fleurs
En ancienne pâte de Sèvres. — Boulanger, décorateur
(Collection E. M. Hodgkins)

mité; une sorte de frise en retrait et ajourée reçoit le couvercle (page 29).

Le décor, aussi bien de la coupe que de son couvercle, se compose de guirlandes de fleurs, auxquelles on pourrait peut-être reprocher un peu de lourdeur, mais cette pièce, de style Louis XVI, comme toutes celles décorées à cette époque, n'a plus le charme que les artistes savaient donner à leurs compositions sous le règne précédent.

Vu la monture, aucune marque apparente. (Hauteur $0^{m}22$, longueur $0^{m}33$, largeur $0^{m}19$.)

Cette pièce provient de la collection de la duchesse d'Abercorn.

Deux vases rubanés en vert, les parties réservées blanches décorées de légères guirlandes de fleurs retombant du col ou remontant du pied *(Vase indien, n° 65)*.

C'est un charmant modèle de la belle époque Louis XV. Une monture en bronze doré, exécutée sans doute en Angleterre, donne à ces deux vases une importance décorative de laquelle ils auraient pu se passer, et ils eussent gagné à rester tels qu'ils étaient en sortant des ateliers de Sèvres en 1757, et des mains du décorateur Noël. (Hauteur $0^{m}16$, largeur $0^{m}10$.)

Deux grands *Vases œuf*, fond uni bleu, dit nouveau, décoré d'un caillouté d'or formant œils-de-perdrix, larges sur la panse et allant en se rapetissant haut et bas.

Le col, mouvementé et très étroit, n'a, comme ornements, que deux petites chutes fixées par un bouton doré.

Ces pièces sont d'une grande simplicité, d'un goût parfait, et le galbe en est charmant.

La marque nous donne la date 1767. C'est donc le début de l'application du bleu nouveau. (Hauteur $0^{m}33$, largeur de la panse $0^{m}17$.)

Nous arrivons à la dernière vitrine. Mais, avant d'en ouvrir les portes, signalons, suspendu à côté, un baromètre Louis XV en bronze doré, orné de deux plaques de porcelaine fond vert décorées d'Amours et d'attributs rappelant le Temps et les Saisons.

* * *

Au rez-de-chaussée de la vitrine K, un cabaret de Vincennes fond blanc très complet, décoré de paysages, étale ses dix pièces. Il est composé de six tasses à café, d'une grande tasse couverte à deux anses, d'une théière, d'un sucrier et d'un crémier forme geigneux à trois pieds.

La marque est celle de Vincennes sans le point; nous pensons cependant qu'elle aurait dû le porter, car nous ne voyons pas cet ensemble d'une date antérieure à 1745, mais plutôt vers 1750.

Une garniture de trois *Vases hollandais* ou vases éventails, reposant sur des pieds ajourés fond bleu foncé. Ce fond est éclairé par quatre réserves ovales. Les pilastres séparant les godrons, aussi réservés (page 31).

Sur la face, le médaillon est décoré de sujets de marine et les trois autres de fleurs, roses trémières, etc.

Les soubassements portent une marque sans lettre, mais avec le sigle du décorateur B., la signature de Boulanger, entré en 1779.

Nous ne les attribuerons donc pas à l'époque de Vincennes, le manque de date n'étant qu'une omission du décorateur. (Hauteur, pièce du milieu $0^{m}19$, les deux pièces de côté, $0^{m}17$.)

Deux *Caisses à fleurs à compartiments,* à fond œil-de-perdrix, bleu céleste et blanc (page 30).

Sur chaque face, un grand médaillon ovale, décoré d'Amours assis dans un paysage, est entouré d'un ruban blanc réservé dans lequel court une guirlande de feuilles de myrte grainé se rejoignant sous les anses. Dutanda 1791, décorateur. (Longueur $0^{m}30$, largeur $0^{m}15$, hauteur $0^{m}11$.)

Une garniture de trois vases fond bleu, ornés de petites réserves rondes décorées chacune d'une rose au naturel et entourées d'une guirlande d'or.

La pièce centrale est de forme œuf, et les deux qui l'accompagnent, de forme bouteille.

Ces trois vases, d'une belle réussite comme porcelaine, sont également remarquables par leur monture en bronze doré dans la manière de Gouthière, et digne du grand bronzier. Le grand vase est orné d'anses partant de mascarons, têtes de femmes entourées de pampres. Un grand col évasé, en bronze doré, complète l'harmonie de la pièce.

Les deux petits vases ont comme monture le haut du col évasé et des feuilles qui, partant du pied, forment anses par un enroulement d'un joli mouvement. (Hauteur totale : grand vase $0^{m}32$, petits $0^{m}24$.) Époque Louis XVI.

Une paire de jardinières *(Vases hollandais)*, très élancées, n'affectant pas complètement la forme dite éventail, mais cependant du même genre.

Le fond montre cette belle qualité de blanc sur lequel ressortent des sujets placés dans des paysages vigoureux de tons et entourés de filets bleus barrés d'or.

Aucune marque; mais ces deux pièces sont certainement d'une époque très voisine de celle où la manufacture était encore à Vincennes.

La marque en creux C. N., que nous avons déjà relevée sur des vases de forme analogue, peut nous confirmer dans cette opinion, puisque cette marque ne se trouve plus sur des pièces d'époques plus basses. (Hauteur $0^{m}20$, longueur $0^{m}15$, largeur $0^{m}12$.)

Nous avons terminé cette description des pièces qui s'étalent dans les vitrines. Mais, avant de quitter cette remarquable galerie, et jetant un dernier coup d'œil sur ce bel ensemble, une table, qui occupe le centre de la pièce, veut encore que nous vous la présentions.

C'est un jeu de tric-trac dont la marqueterie est d'une qualité très supérieure et dont les bronzes encastrent des plaques de sèvres à fond vert avec réserves décorées de fleurs. Elle rentre donc dans notre sujet. Nous n'aurions pas à parler de ces jolies guirlandes de bronze doré qui tombent le long des pieds sur les quatre faces, mais elles sont si élégantes qu'on nous en voudrait.

COMTE X. DE CHAVAGNAC.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

LES ARTS

Nº 90 LES SALONS DE 1909 Juin 1909



CAROLUS-DURAN. — PORTRAIT DE Mme E. DE S...
(Société nationale des Beaux-Arts)



A.-P. ROLL. — PANNEAU DÉCORATIF

LES SALONS DE 1909

Société nationale des Beaux-Arts

Le public est souvent ingrat pour les artistes. Il court au Salon voir des images; il regarde, il passe et ne prend pas toujours le temps de comprendre. Puis, quand un maître a fait accepter sa vision, on oublie les combats qu'il a livrés, les ironies qu'il a dû subir. Ce qui était hardi semble tout simple : il a fait notre éducation et nous en abusons contre lui. On l'accuse d'avoir vieilli quand c'est nous qui vieillissons, nous dont la faculté d'admirer s'oblitère et se durcit. Le vrai artiste ne vieillit pas; il devient plus compréhensif et plus tendre. Il embrasse de plus larges ensembles, il étreint plus fortement l'unité de la vie et du monde, plus amoureusement son émouvante beauté, et c'est pourquoi l'on ne se console pas de voir s'arrêter en pleine force et sombrer dans la nuit ces cœurs pleins d'amour.

Ici, l'on a d'abord la sensation que la mer est étale, que la période d'assaut est terminée. La génération qui fit autrefois sécession est parvenue à la pleine maturité; on peut lui demander compte de son idéal, examiner si elle a tenu ses promesses et quelle place elle occupera dans notre art. Le Salon de 1909 répond assez bien à ces questions : il contient des œuvres de haute valeur. Peut-être, et c'est la seule réserve que je veuille exprimer, nous renseigne-t-il insuffisamment sur les tendances de la jeune génération. Celle-ci prenant un peu trop volontiers les intentions pour des œuvres et prête à retourner contre ses aînés le principe d'indépendance invoqué par eux, n'a peut-être pas toujours trouvé l'accueil qu'elle pouvait espérer. La Société Nationale ne se renouvelle pas assez par en bas.

Mais les maîtres ne sont nullement las. Dans le panneau de *la Plastique,* Besnard manifeste son libre génie, sa belle imagination de décorateur et de poète. On admire une fois de plus la grandeur, le bel équilibre de la composition, la joie lumineuse, l'ample sonorité de la couleur. Ce décor de ciel, de nuées, de pentes vertigineuses, ce paysage cosmique est fait pour les dieux et les déesses. Les éléments, brassés d'une main puissante, se déploient en nobles arabesques, depuis la cime où trône la majesté de Zeus jusqu'au piédestal de granit qui supporte la fière beauté de Vénus, au-dessus des glaciers, dans le déferlement des nuages. Les êtres surhumains qui hantent cet Olympe sont dignes du féerique décor. Minerve, pure, hautaine, se drape de violet, un peu vexée de se voir préférer Vénus qui, laissant flotter ses cheveux d'or, accepte l'hommage que la Beauté mérite pour elle-même. Près de Pégase effaré, qui hennit dans les cieux, le poète s'incline avec une galanterie héroïque. Besnard renouvelle subtilement le sens éternel des mythes où la Sagesse antique déposa le trésor de sa pensée. Il se meut librement dans la tradition. Sa pensée est nourrie de vivants souvenirs, impressions de nature et sentiments intimes. La sensibilité de l'homme colore son imagination, échauffe son intelligence. L'œuvre s'épanouit logiquement comme une fleur brillante sur la tige gonflée de sève.

Le grand décor de René Ménard est aussi le couronnement d'une noble carrière. Plus sévères, plus strictement grecs, un peu trop archaïsants à mon gré, ces panneaux, destinés à l'Ecole de droit, respirent la sérénité antique et

semblent donner à la conscience moderne, livrée à d'angoissants débats, le conseil de vivre conformément à la nature.

Age d'or, *Rêve antique*, *Vie pastorale,* ce sont les parties du polyptyque. A gauche, au bord d'un étang qui reflète avec un azur laiteux les formes renversées des chênes roux et trapus, galopent des éphèbes montant à cru les chevaux à crinière droite du Parthénon. Au centre, une grève rejoint doucement le plan horizontal d'une mer de lapis sur



DAGNAN-BOUVERET. — ÉTUDE (dessin)
(Appartient à Mme Dortzal)
(Société nationale des Beaux-Arts)

laquelle s'inscrivent les arches d'un aqueduc et les rochers rouges d'un promontoire; le ciel est tendu d'un grand nuage : trois femmes goûtent le loisir de ce beau jour. A droite, au devant d'un ravin, au pied d'une colline que couronnent de leurs masses puissantes et rouillées des châtaigniers et des chênes, tandis que la femme trait une vache blanche, le pâtre herculéen touche un taureau dont les fanons blancs étincellent sous le rayon perdu qui, plus loin, fait chanter les cumulus crayeux. Grande impression de calme, de force saine et lente : des courbes simples et puissantes; un modelé synthétique qui associe toutes les formes de la vie; le sens des analogies, et, comme chez Poussin, du pouvoir expressif des lignes : une nature stylisée et réduite à ses éléments essentiels par un énergique sculpteur de formes. Mais aussi quelque chose de sourd, d'étouffé. A force de simplifier, le peintre laisse échapper la fraîcheur vive et imprévue de la nature. Pas assez de variété dans cette unité; à ce monde amorti manque le souffle vivant et la luminosité exquise de Puvis.

La lumière n'est pas tout le sujet d'un tableau, mais où manque son rayonnement, ménagé par le clair-obscur ou largement épandu, manque aussi la joie qui, par les yeux, pénètre jusqu'à l'âme. C'est par ses ondulations et son rythme que la pensée et le sentiment se communiquent le plus sûrement à nous. Le mode lumineux est le véhicule de l'émotion : un tableau se construit par des ondes de valeurs lumineuses.



Photo Vizzavona.

A. BESNARD. — LA PLASTIQUE (panneau décoratif)
Fragment de la décoration de la Coupole du Petit Palais
(Société nationale des Beaux-Arts)

Auburtin a toujours de jolies idées. Dans son panneau décoratif de *l'Essor*, la lumière naît, la pensée s'éveille symbolisée par des formes féminines montant dans le ciel matinal au-dessus des eaux pâles et des nuages roses, prenant figure et conscience avec le jour qui les modèle : harmonie distinguée, un peu monotone. Il arrive aux disciples de Puvis, comme jadis à ceux d'Ingres, d'anémier un art foncièrement robuste et plein de sève qui ne s'élevait à la synthèse qu'après la plus forte analyse.

Mais voici une œuvre charmante et savante en son apparent laisser-aller. *La Fête chez Thérèse*, ce joyau des *Contemplations*, a bien inspiré le poète Aman-Jean. Non qu'il ait prétendu rendre tout le charme profond de cette royale idylle. Il n'en a détaché qu'une anecdote, mais qu'il l'a dite avec esprit! Sur le fond bleuâtre et doré du parc aux nobles futaies, c'est comme un bas-relief coloré qui se déroule en lignes onduleuses. Cette simplicité voulue est du plus piquant effet : mélodie simple, timbres rares, arabesque de notes qui s'appellent, se rejoignent, se font écho; langueur caressante des sons, des formes infléchies; roses passés, oranges, citrons, ors pâles, gris bleutés et bleus



Photo H. Garnier.

J. BOLDINI. — PORTRAIT DE LA COMTESSE DE P...

(Société nationale des Beaux-Arts)

paon ; lassitude des poses et des couleurs éteintes, que réveille d'un éclat comique et vif le shako rouge

Du singe timbalier à cheval sur un chien.

Je n'ai rien entendu au Salon de plus finement musical que ce décor empreint de charme négligé et du plus mol abandon.

Cette délicatesse de touche et d'expression ne me rend pas rebelle au brio de La Touche, à son orchestration plus cuivrée, à son dessin plus redondant. Je goûte l'animation de son *Théâtre de verdure*, la finesse ironique et tendre qui rapproche, sur *le Pont des Arts*, la Jeunesse amoureuse de la Science pensive. Aman-Jean est pourtant un dangereux voisin, et surtout à craindre quand il n'a pas l'air de s'appliquer.

Pour décorer l'escalier d'honneur de la mairie de Saint-Mandé, deux artistes, dont la pensée s'est déjà fraternellement associée, se sont partagé la besogne. Dubufe nous dit *le Départ, — la Jeunesse,* fièrement campée à l'avant d'une barque et qui va sur la mer trompeuse et riante tenter les grandes aventures. — Ce pauvre Dubufe dont une dépêche nous apprend, sans phrases, la mort lointaine, là-bas; par delà les océans, dans ces Amériques où il avait été porter la gloire de la Société Nationale. Madame Dubufe-Wehrlé, pour l'église Saint-Charles de Monceau, raconte *le Repos divin*.

Dans *le Samedi Saint*, Burnand est sérieux et noblement expressif. H. Marret a de belles qualités de décorateur. Lévy-Dhurmer associe la Musique à la Peinture. L. Picard fait passer un rêve jaune soufre sur le bleu du soir.

Roll met sa verve heureuse, la hardiesse précise et libre



G. LA TOUCHE. — SCÈNE DE CARNAVAL
(Appartient au docteur Madariaga)
(Société nationale des Beaux-Arts)

de son pinceau, la vivacité pimpante de son coloris dans un décor de joie et de lumière, où de rieuses beautés s'ébattent parmi les roses rouges, les capucines et les coquelicots du printemps : œuvre charmante où bruit la jeunesse. Un autre Roll, plus jeune et qui lui ressemble beaucoup, marche allégrement sur ses traces, et son tableau, *Dans l'Herbe,* est une riante promesse.

Don charmant de l'imagination, heureux qui vous possède et n'a pas dilapidé le trésor que tous les enfants de la terre trouvent dans leur berceau ! Les poètes ont toujours raison ; un peu de folie leur est permis, une nuance de gaucherie ne fait que parer leur doux langage. Quelle beauté de sentiment inspire à Maurice Denis, dans son *Magnificat,* le geste ingénu qui croise les doigts de la Vierge, incline son front sous le baiser d'Élisabeth, donne à tous ses personnages une grâce recueillie et tendre, une majesté simple ! Quel art délicat inscrit les silhouettes sur le fond d'or vert du lac embrasé par le couchant qui leur fait une auréole ! Quelle chaude harmonie pénètre les orangés, les verts profonds sur la chape de la douce femme agenouillée au premier plan ! Comme les tons et les couleurs baignés dans un fluide généreux chantent à l'unisson du sentiment ! Lochner, surtout le Lochner de Darmstadt, connaissait le secret, et M. Denis l'a retrouvé par miracle au fond de son cœur.

Pour goûter la beauté des choses, il faut garder la beauté de l'âme. Pour les cœurs desséchés, tout est sec et terne. La



Photo Vizzavona.

H. CARO-DELVAILLE. — PORTRAIT DE Mme SIMONE

(Société nationale des Beaux-Arts)

beauté est partout hors de nous, mais nous ne pouvons la sentir qu'autant qu'elle est en nous. L'imagination ne nous est pas donnée pour inventer des choses extraordinaires, mais pour découvrir le sens et le charme des choses les plus ordinaires. Combien vaine dès lors paraît la division des genres, que la nature ne connaît pas! Tout est poésie pour le poète.

Le charme délicat, un peu souffrant, des fleurs de Madame Delvolvé-Carrière est toujours aussi pénétrant, mais combien, depuis ses débuts, l'exécution a pris de puissance et d'ampleur ! Voyez surtout ces chrysanthèmes blancs dans un vase sombre, avec, à droite, un rappel de blancs à peine rosés, le modelé gras et souple de chaque fleur, la densité de la touffe, la richesse de l'ambiance traversée de rayons errants. Peu de matière et beaucoup d'art.

C'est aussi la devise du peintre hollandais Storm van Gravesande, dont les *Piments*, le *Chocolat*, les *Côtes d'agneau* plairont aux gourmets. Et pour en finir avec la nature morte, je dirai tout le plaisir que m'ont causé le *Coin de table*, vibrant et fleuri, de Madame Ayrton ; une nature morte, richement colorée, de Madame Klee ; les *Zinias*, de Madame Galtier-Boissière; les *Anémones*, de Madame Shaw; le *Coing*, de Madame Hertz-Eyrolles; le *Salon jaune*, de Mademoiselle Upton; les Intérieurs, bien harmonisés par Mademoiselle Druon; la *Tasse blanche*, de Mademoiselle Moisset; la *Commode* et les *Œillets blancs*, délices coutumiers de Walter Gay; un autre *Coin de table*, de M. Déjardin, qui expose aussi de remarquables dessins et pastels.

L. Simon nous a montré parfois des œuvres plus ambitieuses ou plus éclatantes que cette *Collation*, qui réunit autour de la table du goûter deux fillettes et un jeune garçon ; il n'a rien écrit de plus net, de plus sobre, de plus exquis. La première impression est de surprise heureuse ; on est dans cette pièce qui domine la vaste étendue claire de l'Océan : la lumière entre à flots par les trois fenêtres, lumière blanche d'après-midi nuageux ; on croit sentir l'air vif et salin qui entre avec elle dans la chambre aux boiseries grises. Les personnages sont aussi vrais que le milieu : la fillette debout, avec sa jupe courte, son corsage rayé blanc et noir, sa taille haute, ses jambes nues, est charmante de naturel, de santé, de bonté ingénue. Une blondine assise écoute, à demi détournée, les propos d'un camarade, avec un rien d'hésitation boudeuse, de coquetterie innocente ; le garçon s'empresse gentiment, propose quelque partie. Exécution sommaire, mais si juste ! Peu de mots, et le mot qui dit tout. Nulle insistance; on oublie l'art : c'est la nature même. Il y a là comme une force de droiture et d'honnêteté qui s'impose. Format, manière, style, rien ne rappelle Chardin, et l'on ne peut pas ne pas penser à Chardin : c'est une même compréhension de l'âge où tout est spontané, pur, vif élan du cœur et de la vie, et c'est aussi la même compréhension d'une classe. Ce sont là de petits Français, de petits bourgeois. L. Simon est le peintre ordinaire de la bourgeoisie française : non qu'il ne puisse comprendre et dire autre chose, mais c'est là ce qu'il sent le mieux. Parfaite convenance du sujet et de la matière, art de tout dire sans insistance, de sertir un gentil minois d'un trait sûr, de poser une touche large et délicate sur les fruits, les tasses ; un parfait bonheur d'expression.

Voilà l'œuvre heureuse, éclose sans effort, fleurant bon la brise de mer, la libre gaieté des vacances, la gentillesse des camaraderies innocentes, et, tout à côté, voici l'homme. L. Simon s'est regardé dans sa maturité ardente et vigoureuse. Il s'est vu tel qu'il est, sans recherche, sans arrangement, sans complaisance, un visage maigre et nerveux, des yeux tendus, directs, aigus : aux plis du front et des joues l'épine d'anxiété dont parle Dickens ; une physionomie faite d'intelligence, de force, de droiture, de nervosité con-





Photo Crevaux.

E.-R. MÉNARD. — L'AGE D'OR (DIPTYQUE)
Décoration destinée à la Faculté de Droit de Paris
(Société nationale des Beaux-Arts)



Photo Vizzavona.

L. LHERMITTE. — LES CHEMINEAUX

(Appartient à MM. R. KNŒDLER & C[e])

(Société nationale des Beaux-Arts)

tenue. L'artiste s'est pris en négligé, le torse vêtu seulement d'une chemise, mais ce négligé n'est point du débraillé : le col rabattu monte haut, c'est un hausse-col, et sur ce col un petit nœud noir. Ce petit nœud gêne un peu, mais il est bien là, c'est un complément nécessaire : il corrige la liberté d'allures par la correction, il dit l'activité ordonnée, la réserve du sentiment, l'énergie maîtresse d'elle-même. De L. Simon encore, un portrait d'homme, d'un caractère très individuel, avec le pli habituel des joues et l'air de franchise un peu acerbe. En résumé, un esprit tout français par la netteté de la vision, par la sobre justesse du langage, par la chaleur contenue et pudique de l'expression, et l'un de ceux qui représentent le mieux nos manières traditionnelles de voir et de sentir.

Talent composite, inquiet, multiple, jamais banal, Jacques Blanche intéressera toujours sans peut-être jamais satisfaire complètement les autres ni lui-même. Plus sensitif, plus féminin que L. Simon, il est aussi plus aristocrate et teinté d'exotisme. Son portrait par lui-même le montre un peu comme un héros de roman russe, et l'on sait combien on rencontre d'Hamlet dans le roman russe. Cet artiste compliqué, attiré successivement par des points de vue divers, un peu dilettante, n'en a pas moins fait une œuvre qui compte dans l'art moderne. C'est un rare portraitiste, et s'il a beaucoup fréquenté Reynolds et Lawrence, il est pourtant bien Français. Nul n'a mieux compris Barrès et n'a mieux rendu l'encéphale énorme, le front vaste, le nez impérieux, le profil d'aigle. Avec son propre portrait, J. Blanche expose aujourd'hui des types anglo-saxons : le portrait de Sir Norbert, un vieillard de race fine et fière, richement vêtu de grenat (œuvre somptueuse et délicate, qui fait penser à un Chaplin plus coloriste) : le profil de l'écrivain américain Henry James, front haut et large, tête massive respirant l'énergie et la santé morale ; un portrait de femme, sous un jeu de lumières contrastées, nerveux et fin, de mains très étudiées ; œuvres d'un peintre, d'un cérébral et d'un historien des mœurs et des idées.

Je ne veux pas séparer Ch. Cottet du groupe auquel le relient des affinités d'esprit. Ses études de nu sont comme chargées de nature. Une sensualité triste et stridente s'en dégage, une odeur fiévreuse, opprimante. Un corps de femme allongé sur un grabat exhale le gémissement de la chair pitoyable. C'est très hardi, sans nulle bassesse, beau de sentiment. L'artiste a souligné ses intentions en citant des vers de Verlaine ; il n'en était pas besoin, elles s'expriment d'elles-mêmes et très éloquemment. C'est là une note vraiment poignante dans l'œuvre d'un artiste qui a parlé de la Bretagne, de l'Espagne, de Venise d'une façon si pénétrante et si personnelle, et qui partout a senti le tragique de la Nature.

Maître des élégances, virtuose des noirs, Boldini enlève



E. DINET. — MERSONLET IBLIS (LA MESSAGÈRE DE SATAN)
(Appartient au docteur Madariaga)
(Société nationale des Beaux-Arts)



L. CHIALIVA. — BESSE EN CHANDESSE
(Société nationale des Beaux-Arts)



Photo Vizzavona.

AMAN-JEAN. — COMÉDIE
(Panneau destiné au Musée des Arts décoratifs)

« Un singe timbalier à cheval sur un chien »
VICTOR HUGO.

de verve ses figures sveltes et nerveuses. La Dame au lévrier restera comme un exemplaire unique de son entraînant brio. Le portrait de Madame E. de S..., par Carolus-Duran, atteste une fois de plus la grâce souveraine du maître. Distingué sans mièvrerie, La Gandara dit la grâce allongée d'une jolie femme. Non moins souple et vivante dans sa nonchalance prête au ressort, Madame Simone, dans le portrait de Caro-Delvaille, plaît surtout par la finesse et l'éveil d'une physionomie parlante. Pénétrants, fortement analysés, empreints d'une pureté noble et sérieuse qui rappelle Flandrin, les portraits de Dagnan persuaderaient plus absolument s'ils n'avaient quelque chose de souligné. Les dessins de l'artiste, ses études, les confidences de son esprit nous font comprendre son haut idéal et comment le souvenir de Léonard, de Luini, d'Ingres, en lui conseillant d'élever au style les réalités présentes, détourna parfois du naturel sa volonté trop tendue. Il émeut surtout quand il est simple. Je note de charmants crayons d'après Madame Bartet, d'après une jeune fille ; une moue d'enfant, une mère avec son fils, et ce poignant profil de Bastien-Lepage sur son lit de mort, où le type paysan et lorrain ressort avec une extraordinaire évidence. Analyste aussi Weerts, qui fouille un caractère d'un trait si viril et si sûr. Et voici l'intuition féminine, l'art de tout suggérer sans presque affirmer, la seconde vue qui évoque une personnalité par un doux sortilège. Voyez cette *Etude de Jeune Homme*, par Mademoiselle Boznanska, ce visage irrégulier, mobile, inquiet, la lueur aiguë et bleue du regard, l'expression spiritualisée : art musical où tout est voilé, fondu, mystérieux et charmant.

Revenons à la prose. En voici d'excellente et digne du modèle : le portrait de Rod par Biéler. Le caractère est écrit sur le front, dans les yeux réfléchis et tendres, dans le trait physionomique de la lèvre inférieure, avec une logique magistrale. Des portraits d'enfants, par Guiguet, sont à la fois spirituels et naïfs. Personne ne rend comme lui le pétillement des prunelles enfantines. Le mutin petit Allel, la fillette assise, rivent nos regards aux leurs. Guiguet est le peintre des yeux.

Il faut me contenter de citer le portrait du poète Hinzelin, par Friant ; celui de S. M. le roi de Suède, par Bernard Osterman ; celui de Mademoiselle S. B..., par Gervex, qui expose aussi une *Esquisse du Couronnement de*



Mlle F. UPTON. — LE SALON JAUNE (2e étude)
(Société nationale des Beaux-Arts)



Photo Crevaux.

L. SIMON. — LA COLLATION

(Société nationale des Beaux-Arts)

Nicolas II, d'un ragoût exquis de couleur; ceux de Madame L..., par R. Woog; de M. R..., par Migonney, juste et fin; du prince de B. C..., par Baugnies; le *Chapeau bleu*, réunion de portraits par Lambert; la piquante figure d'une jeune Suissesse, par P. Robert; l'aimable effigie de Mademoiselle G. R..., par Richir; les œuvres vivantes, harmonieuses, de Mathey, de Glehn, d'André Davids.

Autant que jamais, l'art raconte les mœurs, les plaisirs, les costumes et les modes. A vrai dire, le document me paraît peu de chose si l'émotion de l'artiste ne l'humanise, et l'on a parfois confondu réalité avec vérité. La Provence ensoleillée de Montenard, l'Algérie de Dinet et d'Antonelli, la Dalécarlie de Hagborg, la Roumanie de Popesco, la Savoie de Martel, sont d'intéressantes contributions à l'étude du vaste monde. Mademoiselle Nourse a pris en gré notre Bretagne, la sauvagerie bariolée de ses costumes, mais aussi sa naïveté massive et sa douceur de sentiment. L'*Endimanchée*, l'*Enfant qui dort*, prouvent que l'artiste a pénétré au cœur de son sujet par une active sympathie. La *Chanson rose*, de Barlow, chante très doucement sur un thème populaire. Les *Dentellières*, les *Chemineaux*, de Lhermitte, compteront parmi les meilleurs témoignages de ce probe esprit, qui s'est fait une place entre Millet et Jules Breton. Dans les toiles de Madame Duhem, où la couleur



Photo Vizzavona.

A. DE LA GANDARA. — PORTRAIT DE Mme A.
(Société nationale des Beaux-Arts)

fait corps avec les choses et semble émaner d'elles, on sent la présence d'une âme attentive, studieuse, et comme une douceur humaine. Un charme analogue, lent, plaintif et propre aux pays du Nord, habite celles de Henri Duhem; ses ciels profonds, ses fuyants horizons. Ce sont aussi des paysages habités que ceux de Willaerts, et son *Béguinage à Termonde* donne bien la sensation des heures grises, des vies silencieuses.

En France, en Angleterre, le peintre de mœurs reste rarement objectif et purement peintre à la façon hollandaise : volontiers il s'attendrit ou il s'amuse. Le réalisme discrètement ironique de Jeanniot, quand il raconte le *Conseil de revision* ou les *Chanteurs ambulants*, fait un curieux contraste avec l'humour de l'Anglais Halford, dont les *Wandering Minstrels* ont la couleur d'une page de Dickens, et c'est encore un chapitre de roman anglais que les *Roses and Chintz*, de Harold Speed.

La fantaisie de Frieseke est fluide comme sa couleur; celle de Carrier-Belleuse est aimable; celle de Prinet, piquante et neuve dans le *Salut de la Divette*, caressante et enjouée dans le *Réveil de Zoé*. Béraud s'en tient au sourire. Ses joueurs de billard sont si vrais, si bien de leur milieu! J. Veber, lui, déchaîne le rire. Il est irrésistible. Je défie le plus morose de nos contemporains de tenir son sérieux



Photo Vizzavona.

LE GOUT-GÉRARD. — LE QUAI ET LES REMPARTS DE LA VILLE CLOSE (CONCARNEAU)

(Société nationale des Beaux-Arts)



A. DAUCHEZ. — L'ANSE DU CROAJOU
(Appartient à M. Meley)
(Société nationale des Beaux-Arts)

devant le virtuose bouffi et la cour pâmée de ses admiratrices. Il est un comique ingénu fait pour l'enfance, où Boutet de Monvel, qui raconte aujourd'hui Jeanne d'Arc dans le style naïf et passionné de la miniature, fut un maître, où Delaw règne à son tour. Avelot s'y essaye avec succès : ses *Chansons de France* méritaient de ne pas être cachées sous un escalier.

Hochard a vu passer Madame Bovary endimanchée dans les rues de Rouen. Je préfère à cette illustration agrandie ses croquis vivants, rapides et sûrs, surtout ses *Officiers allemands en manœuvre,* où le type de race, les gestes de métier, les plis habituels du costume sont saisis sur le vif.

Sans apporter rien de très nouveau, le Paysage compte beaucoup d'œuvres distinguées, quelques-unes tout à fait remarquables, comme celle de Gillot : *Près de la Mine,* ou comme l'*Année terrible* de Lagarde. Boulard et Griveau continuent les maîtres de 1830. Sous le pinceau impressionniste de Lebourg, la Seine à Rouen se pare d'une beauté romantique, et l'on pense à la fois à Flers et à Pissarro. Damoye a des notes très fines dans les *Peupliers de l'Ile fleurie*, Costeau dans le *Vieux Pont;* Cassard, dans les *Maisons grises,* une persuasive douceur. On connaît V. Binet et ses lumières limpides, Braquaval et sa précision savante; Carlos Lefebvre et Moullé, qui découpent fortement la silhouette des objets; Chevalier, qui exalte les gris fins de la Rochelle; Stengelin, qui se plaît à l'humide atmosphère de la Hollande; La Villéon et ses fraîcheurs vibrantes, J. Flandrin et son large sentiment décoratif, les pimpants coloris de Paviot et les grisailles mélancoliques de Billotte; la *Gardeuse de dindons,* de Chialiva; le *Concarneau,* de Le Gout-Gérard; la *Venise,* de Smith, et celle de Paillard. Une *Ruelle de village en Picardie,* par Gihon, est du plus piquant effet; Lépine a chaudement coloré le *Vieux Pont sur la Vézère. A Clécy, à Barbizon*, deux brillantes études d'un petit maître, L. Gabriel.

La Bretagne, calme et triste, ensorcelle ses amoureux. Dauchez sait la beauté de ses lignes et les pâleurs nuancées de son ciel : l'*Anse du Croajou,* les *Pins au bord de l'eau,* en témoignent. Meslé se prend à son charme endormeur et fait lever la lune sur la Laïta. Ullmann étale la Grande Marée sur la grève de Trébeurden. Maufra prête la fraîcheur nacrée de son coloris aux humides feuillages du Morbihan, aux houles bleues, aux voiles rouges, à la grise falaise de Port-Goulphar. La *Matinée en Bretagne* de Hallo est douce et harmonieuse. Le *Retour de la pêche* de Mesdag a sa coutumière grandeur.

Une autre fée, la neige, a séduit plus d'un peintre. Desmoulin l'a suivie en Hollande, et jusqu'à Prague et Nuremberg. Morrice oppose sa pâleur beige aux maisons roses d'un *Village canadien*, et sa molle blancheur aux bleus chantants des eaux qui traversent Québec. Renefer et Chapuy la laissent fondre sur nos toits; Madame Grix compare son doux éclat à celui des pommiers en fleurs. Obertanffer le fait chanter bien joliment près d'une cabane aux tons verdâtres. Citons encore Chudant, Munier, Havet, Lechat, Delepouve, Bulow, Mademoiselle Doillon, Kousnetzov,



PIERRE LAGARDE. — L'ANNÉE TERRIBLE
(Société nationale des Beaux-Arts)



F. WILLAERT. — BATEAUX SOUS LA NEIGE, SUR LA LYS, A GAND
(Société nationale des Beaux-Arts)



MESDAG. — MARINE (RETOUR DE LA PÊCHE)
(Société nationale des Beaux-Arts)

Mademoiselle Esté, si habile à découper l'arabesque des pins sur le grand ciel et le vide immense du *Pays de la mer*.

La section des Dessins, etc., réserve toujours d'heureuses surprises. Je note l'amusante *Revue* de Dufresne, les fantaisies bretonnes de Mademoiselle Crépin, les pastels de Mademoiselle Bermond, les Gillot, les Grasset, les fines études de Hawkins d'après Madame Ellen Andrée, les gouaches colorées et vibrantes de Luigini, l'esprit de Mademoiselle Ethel Mars, et la sobre vigueur de Milcendeau, l'humour de René Olivier et celui de Squire, les exquises gouaches japonisantes de Ribémont-Dessaigne pour les Jardins de Madame de Noailles.

Peu d'œuvres, mais choisies, c'est la devise de la Sculpture à la Société Nationale. A la place d'honneur, le buste de Madame Elissief, par Rodin, offre la beauté calme de ses plans, la fermeté de ses silhouettes, son impérieuse beauté. Bourdelle dresse héroïquement une *Jeanne d'Arc* guerrière et croyante qui regarde le ciel. Pure et gracieuse, la Muse bagnéraise d'Escoula écoute le ruissellement des sources de la montagne. Lamourdedieu montre la vie qui s'éveille dans le cœur et la pensée de la femme.



F.-K. FRIESEKE. — FEMME NUE A SA TOILETTE
(Société nationale des Beaux-Arts)

La *Jeunesse* de Voulot, dans sa grâce française drapée à la grecque, a la course légère, l'envol délibéré qui promet la victoire. La vive intelligence de l'art grec, une élégance native, le sens de la vénusté, caractérisent les œuvres de L. Schnegg, que ce soit une Junon vraiment royale, le groupe de l'Enlèvement, un *Buste de Jeune Fille* purement exquis, ou le portrait de René Ménard, grave et souriant comme un philosophe antique.

Les statuettes de Halou rappellent les grâces vivantes du XVIIIe siècle français : son buste de *Jeune Paysanne*, de l'art le plus serré, présente les traits



Photo Vizzavona.

BERNARD-OSTERMAN. — PORTRAIT DE S. M. LE ROI DE SUÈDE

(Société nationale des Beaux-Arts)

énergiques et menus que l'on rencontre souvent en Touraine. Les marbres de Bartholomé joignent à la pureté du style la densité et la souplesse de la forme. Marcel-Jacques excelle à évoquer sur un visage le reflet de la pensée et de la vie intime. D'excellents portraits encore : de M. Boutet de Monvel par Paulin, de M. B... par Despiau, de M. F... par Pierre Roche. Les statuettes de femmes par Mademoiselle Poupelet, nobles et simples ; les groupes et les marbres où Dejean serre de près la nature ; les souples *Adolescents*, d'Aronson ; les *Baigneuses*, de Cavaillon ; la *Présentation*, de Madame Besnard ; le *Repos*, de Ph. Besnard ; les statuettes de Mademoiselle Beetz, le groupe d'enfants de G. Schnegg, les douces visions d'Agathon-Léonard, les scènes arabes de Mulot, la modernité de Perelmagne et de Troubetzkoï, mériteraient plus qu'une citation.

Je signale enfin, comme une belle promesse d'avenir, le buste de Mademoiselle Debray par J.-René Carrière, puissant marbre où le jeune artiste a mis son noble sens de la vie, son talent large, précis et nuancé, et les bois sculptés de Carabin, *l'Oubliée* et *Ma Colette*, émouvants, nerveux, pittoresques.

On ne reverra pas sans émotion l'œuvre d'A. Charpentier, interrompue trop tôt par la mort. Intelligence avisée, cœur chaleureux, ce fils du faubourg Saint-Antoine vécut pleinement la vie de son temps, mais il avait compris Florence, Athènes et Thèbes, avec la vivacité merveilleuse de l'ouvrier parisien. Son art va de l'élégance nerveuse des médailleurs florentins à un large naturalisme qui l'apparente à Dalou. Ses déesses ont une bonhomie populaire ; son âme respire dans le bon sourire du grenadier paterne qui regarde Gavroche en lissant sa grosse moustache. Quel sens de la beauté dans ses Baigneuses dignes d'orner un sarcophage ! Que d'esprit dans ses esquisses d'après les contemporains, quel nerf dans les nus féminins de ses médailles, quel superbe caractère dans celle du docteur Potain ! C'est souvent le goût le plus exquis, et partout le sens de la vie. Une seule chose me gêne un peu : le grossissement épique à la Zola dans les hauts reliefs des métiers. Cette œuvre est assurée de vivre.



A. STENGELIN. — SOLEIL LEVANT (HOLLANDE)
(Société nationale des Beaux-Arts)

En résumé, ce Salon me paraît un des plus vivants que j'aie vus depuis longtemps. Permis à ceux qui s'hypnotisent sur la théorie et se cantonnent dans le passé, d'estimer que les artistes modernes sont décidément trop inférieurs aux poètes : mais le champ du réel est plus fécond que les théories. Il me semble que des hommes tels que Besnard et Simon, Aman-Jean et Cottet, Denis et Ménard, sans parler de Rodin, ont quelque chose à dire et le disent bien. C'est toujours une consolation de croire qu'on ne s'intéresse pas à des sottises.



LÉON BONNAT. — PORTRAIT DE M. LE DUC DE LOUBAT

(Société des Artistes français)

Société des Artistes français



A première vue, deux choses frappent le visiteur et donnent à ce Salon sa physionomie particulière : l'importance des panneaux décoratifs et le grand nombre de tableaux à sujets militaires. Ajoutez à cela l'étude des mœurs, malheureusement diluée sur des toiles trop grandes; une trentaine d'excellents paysages, étrangers ou français, et surtout un petit nombre de portraits d'une qualité rare, qui assurent à ce Salon son intérêt le plus durable.

D'excellents portraits de femmes d'abord, et, au premier rang celui de Madame Marguerite Thurner, par Madame Bourrillon-Tournay : des yeux noirs et vifs, un air de jeunesse contrastant avec des cheveux gris, le courage, la franchise, la netteté intellectuelle, des mains fines et nerveuses ; il semble que les qualités du modèle et du peintre se confondent. Une physionomie d'esprit, des yeux fins, tendres et rieurs, une pose souple dans un cadre un peu solennel, et le contraste piquant du plus charmant naturel avec un décor de théâtre : c'est le portrait de Madame R..., par Lemeunier, d'une exécution ferme et brillante. Une force jeune, une fantaisie gracieuse, du printemps, orageux peut-être, dans les yeux, dans la pose et dans la mise, un frais papotage de couleurs : c'est le portrait de Madame S..., par V. Tardieu, qui assouplit son vigoureux talent à ces jeux nuancés. Une grâce qui s'épanouit en belle humeur viennoise, un aimable laisser-aller de dessin et de couleur, c'est celui de Madame Francillo, par Ivanovitch. Et voici la distinction même, le sourire, l'esprit, le parfum discret de l'élégance française : le portrait de la comtesse de S..., par M. Baschet, une de ces œuvres dont on dit qu'elles sont faites de rien, faute de savoir dire de quoi elles sont faites. Dans sa manière si précise et si pénétrante, sous un nuage tremblant et coloré, E. Laurent fait lire, sur des traits apaisés par la vie, l'aménité souriante de la vieillesse. Madame Marthe Régnier, par F. Humbert : un charme de santé rose et de vie rieuse; des bruns, des noirs sympathiques ; une œuvre excellente. Plus théâtral d'arrangement, le *Portrait de Madame K...*, par Flameng, montre une discrète et sobre magnificence. *La Robe jaune*, de Birley, est encore une œuvre harmonieuse, aux fonds souples et riches, captivante d'expression, simple et noble. J'aime encore ce buste de jeune femme, par Jonghers, égayé de verts pâles et de gris bleutés, bien harmonisé au fond ; citons encore un délicat portrait par Lauth, la Suzanne Desprès de M. Grün, les œuvres de Wencker, P. Blanchard,

ROYBET. — LE REFUS DES IMPOTS

(Société des Artistes français)



Photo Vizzavona.

J. BAIL. — LES COMMUNIANTES
(Société des Artistes français)



OSWALD BIRLEY. — LA ROBE JAUNE
(Société des Artistes français)

l'expressif et riche portrait de Madame M... par Bouché-Leclercq.

On trouvera peut-être chez nous plus de prosateurs que de poètes, plus d'intelligents analystes que de prestigieux évocateurs. L'Anglais dit mieux la couleur du sentiment, le roman de la vie intime; le Français, la contexture d'un caractère et l'histoire d'un esprit. Bonnat, avec sa ferme autorité, définit la santé intellectuelle d'un savant homme qui, visiblement, est aussi un brave homme, le duc de Loubat, et la mâle bonté qui éclaire le visage du général Florentin. G. Ferrier burine, d'un pinceau non moins exact que le crayon des de Monstier, la figure énergique d'un vieillard. Jonas groupe autour d'un tapis vert les robes rouges de magistrats fortement étudiés, et Roybet fait refuser l'impôt par nos maîtres peintres et graveurs déguisés en Hollandais. L'œuvre supérieure en ce genre est le portrait du général anglais Sir H. Colville, par Bordes. Coloris sobre et juste, physionomie parlante, c'est parfait de tenue, de force tranquille. Bons portraits d'hommes encore de Morot, de Seymour-Thomas, de Schommer, de Suau. Deux talents féminins, Madame Delasalle et Mademoiselle Rondenay, allient la richesse du coloris à la finesse psychologique; par l'un M. Bernstamm, par l'autre le maître Humbert revivent en toute vérité, parés d'un charme exquis de couleur.

On a groupé dans la salle XXII plusieurs toiles décoratives qui font honneur au Salon de 1909. Pour l'hôtel de ville de Tourcoing, Grau a représenté le *Défilé des Sociétés et de la Fanfare scolaire* le 14 juillet. Précédés des agents cyclistes et d'un peloton de gendarmes montés, les petits tapins, espoir de la patrie, s'avancent, suivis du cortège qui fait flotter les bannières au gai soleil, pour la joie attendrie d'une foule en fête, où se mêlent toutes les classes de la société. Vivante et bien composée, d'un vigoureux dessin, d'un coloris fort et sobre, l'œuvre me paraît surtout robuste et saine d'expression. On y sent d'abord la sociabilité cordiale, la bonne et belle humeur de nos Flandres. Il y a de la joie, de l'espoir et de la santé dans l'air. Une fillette blonde qui court, au premier plan, à côté de sa mère et de son jeune frère, résume admirablement le type épanoui d'une race heureuse. J'aime le bleu pacifique des gendarmes et des pompiers; l'animation ordonnée de la scène et la loyauté de l'artiste qui, acceptant le réel, à la flamande, en a su faire de la beauté. Et j'avoue que j'éprouve, devant cette affirmation d'un beau talent, le petit plaisir d'amour-propre qu'on goûte à voir le temps justifier un pronostic. Depuis le jour où il exposait des Nymphes chasseresses, Grau a développé normalement son noble désir. Remarquable portraitiste, beau peintre de la femme et de l'enfant (ne



FRANÇOIS FLAMENG. — PORTRAIT DE Mme K...
(Société des Artistes français)

pourrait-il retoucher la fillette en blanc, à droite ?), naturiste sans vulgarité et doué d'une force tranquille, bien de son temps et de son pays, il s'atteste comme un des plus sûrs talents de la génération qui monte. C'est là de l'art le plus franc et du meilleur régionalisme.

En face, le panneau des *Vendanges*, par P. Dupuy, fait un heureux contraste avec les clartés froides et largement épandues du Nord : c'est excellent de verve, de naturel, de chaleureuse sensation. Ces deux œuvres, également saines, me semblent rassurantes pour l'École moderne: elles rappellent qu'il y a place dans l'art, à côté des subtiles recherches, des envolées lyriques ou des délicatesses symboliques, pour une poésie bien portante, qui regarde l'homme et la nature à hauteur d'appui.

J'aurais voulu retrouver dans cette salle privilégiée, spacieuse et bien éclairée, la nouvelle œuvre de Mademoiselle Dufau : *Chant pour la Beauté*. C'est un gracieux et noble décor où le poète du rythme fait passer sous les arbres aux retombées d'or, près des paons vêtus de saphir et d'émeraude, la Beauté nue qui ravit les éphèbes et fait chanter sur le violon leur âme enivrée.

Un autre talent féminin, qui depuis longtemps recueillait dans la nature les éléments choisis dont elle voulait tisser son rêve, Mademoiselle Adour nous le révèle en un frais triptyque : *Printemps, Été, Automne*. La bergère cueilleuse de marguerites, qui va, pieds nus, passer le ruisseau; le pâtre qui garde ses chèvres près du torrent, paré de fleurs mauves; la jolie rêveuse qui écoute ses souvenirs, mêlés au bruit du vent dans les feuilles d'automne, autant d'images nobles et douces écloses dans une âme qui transforme les choses pour les égaler à son désir.

Gontier est un artiste qui se cherche encore, mais en qui l'on sent une possibilité de grandeur. *La Terre qui nourrit*, surtout *le Poète mourant*, ne sont pas des œuvres indifférentes. Il y a dans sa forme quelque chose de puissant et comme une force contenue, dans son coloris une chaleur latente, partout une noblesse certaine de sentiment qui le désigne pour les hautes tâches. *La Cigale* de Comerre est un nu délicatement traité dans un tendre effet de lumière.

E. Maxence ne fut jamais mieux inspiré qu'en posant sur la lande, au devant d'un grave et fin paysage, la pieuse figure de son *Angelus*, une femme drapée de vert olive et de verts noirs, qui prie, mains jointes, un missel rouge sur ses genoux. L'Iris est du même art sérieux, attachant, cette fois sans lourdeur et sans mièvrerie.

Rochegrosse sait par le menu la vie corinthienne et narre avec sa verve coutumière les anecdotes de la rue ou du gynécée antique.

Sur la mer bleutée par le soir et nacrée de reflets, et sous les douces demi-teintes dont l'enveloppe le soir, P. Chabas fait surgir une fille des eaux, dont l'âme puérile se réjouit d'une algue.

Avant de quitter cet art, qui se joue entre le rêve et la réalité, je ne veux oublier ni la matinale Baigneuse de R. Glaize, ni la Fleur de Pascau, ni le Farniente d'A. Boyé, ni les Ondines de Calbet, ni surtout les deux toiles, d'une heureuse et vivace fantaisie, où Cormon dresse, dans une gorge sauvage, sous un ciel jaspé de nuages, l'ours qui sera



J.-M. AVY. — PRINCESSES MODERNES
(Société des Artistes français)



P. CHABAS. — L'ALGUE

(Societé des Artistes français)

la proie des chasseurs préhistoriques, et, le soir d'un massacre de Cimbres, le rouge flamboiement des légions romaines.

Réalité et fantaisie, n'est-ce pas la devise de Dewambez, lorsqu'il groupe sur le grand escalier de la Sorbonne, en portraits vivement enlevés, les Maîtres des Lettres et des Sciences accueillant ceux de l'École Normale suivis de leurs élèves qui montent à l'assaut dans une amusante bousculade ? Avouerai-je que le *Gulliver en tournée*, du même artiste, si amusant et si fortement peint, me donne un plaisir moins mélangé ?

Donc les peintres militaires se sont mobilisés cette année et je profite de l'occasion pour leur rendre la justice qui ne leur est pas toujours accordée. Detaille est absent, mais ses disciples sont légion. Dans une toile bien composée vivante et sonore comme un finale d'opéra guerrier, Boutigny a brossé hardiment la *Bataille de Tourcoing;* il a bien choisi son moment, celui où la victoire se décide, un hussard rouge apportant à Souham l'étendard jaune qui flotte dans l'air léger d'un beau jour de mai, parmi la fumée des canonnades.

Le talent de Fouqueray s'est-il jamais mieux affirmé qu'en cette *Bataille de Palerme,* où montent les fumées bleuâtres et les flammes orangées de l'incendie, où se dresse au centre le geste impérieux d'un amiral électrisant les galériens courbés sur les rames ? composition forte et savante, héroïque harmonie en bleu et rouge, œuvre d'un artiste qui n'a pas tout le renom qu'il mérite.

E. Dupray, ce peintre modeste et délicat qui vient de mourir, est encore présent par deux toiles : la *Charge de Rezonville* et le *Choc,* remarquables surtout par la finesse des gris qu'il maniait si bien, et par la science du cheval. Le *Soir de bataille*, de Jacquier, est écrit sobrement, mais froidement, et l'expression de l'Espagnol, cette espèce de Maure, semble par trop adoucie. La plus vive animation règne, au contraire, dans la toile de M. Orange, *Episode du Siège de Granville*, où les groupes s'agencent heureusement pour mettre en valeur le motif central : *Mort du maire Clément-Desmaisons.* Lalauze fait ramener d'Ettenheim, par des hussards, le malheureux duc d'Enghien. Desvarreux caractérise bien la sévère figure de Carnot. Martin Gauthereau, dans une toile un peu grande, mais de belle exécution, montre des marsouins bien étudiés *En route.* Larteau nous apprend la mise en batterie d'une pièce à tir rapide. Guindon décrit la ruée par trop romantique des dragons et des uhlans de l'invasion. Le Dru fait bousculer par les soldats de l'an II les Kaiserlicks qui occupaient Fontenelle. L'admirable père Coignet, le sergent Bourgogne, Marbot et d'Esparbès, sont mis à contribution. Chaperon fait défiler devant Napoléon, fourré de velours grenat, les derniers grenadiers de la retraite alignés derrière le dernier tambour. Bligny et Sigriste ont autant d'esprit que de talent, l'un dans son bivouac en *1812,* l'autre dans son *Alerte (1er Empire).*

Des peintres militaires du XIXe siècle, je crois bien qu'après Géricault, le plus épique et le plus peintre fut Régamey, qu'une fin précoce a laissé un peu dans l'ombre. Je serais fort étonné qu'Hoffbauer n'appréciât pas à sa valeur ce bel artiste. Je crois retrouver, dans les cuirassiers de son *Emeute,* le sentiment large et fort du maître trop tôt disparu. L'éclair des sabres et des cuirasses dans la pénombre, la beauté massive des hommes et des chevaux, le mystère même de cette marche vers l'inconnu, laissent une impression profonde.

La peinture de mœurs a tendance à s'étaler sur des toiles disproportionnées avec l'intérêt du sujet ou la qualité de l'art. Les raisons de ce fait ne sont pas mystérieuses. Quand on croyait ferme comme roc à la hiérarchie des genres, on jugeait déplacé d'accorder à une scène de la vie commune les dimensions réservées aux sujets de religion ou d'histoire, aux thèmes de style. Ingres ne peignait pas la Chapelle Sixtine dans le même format que le Martyre de saint Symphorien. Depuis que la tragédie bourgeoise a conquis droit de cité dans l'art comme au théâtre, ces distinctions n'ont plus cours. Il y a beau temps d'ailleurs que Courbet et Manet, à la suite des Espagnols, ont montré des Lutteurs et des Casseurs de pierres, des Barmaids et des Canotiers grandeur nature. Le format si sagement adopté par les petits Hollandais est passé de mode. Ajoutons que beaucoup d'artistes, tout en traitant des sujets modernes, posent leur candidature aux tâches décoratives, et que, trop visiblement, ces toiles démesurées visent la médaille ou veulent forcer l'attention d'un public distrait et pressé. Combien cependant gagneraient à se réduire au dixième ! Combien, dont l'intérêt se perd, dilué, auraient chance d'intéresser en se concentrant ! J'entends au passage la réflexion d'un de ces ouvriers qui jugent librement et souvent fort bien les toiles qu'ils accrochent : « C'est vingt fois trop grand ! » Et puis on se demande, non sans tristesse, ce que deviendront ces choses énormes, qui ne sont pas à la mesure de nos intérieurs, qui ne sont faites ni pour l'église ni pour le monument public, et ne semblent avoir d'autre destination que le musée de province; œuvres factices qui ne répondent à nul besoin et ne satisfont aucun désir.

Pourquoi Laparra peint-il sur trois mètres de haut et



F. HUMBERT. — PORTRAIT DE Mme MARTHE RÉGNIER
(Société des Artistes français)



Mlle C.-H. DUFAU. — CHANT POUR LA BEAUTÉ (panneau décoratif)
(Société des Artistes français)

deux de large cette Naine effroyable marchant près d'un bouc noir? Pourquoi Zo disperse-t-il sur une toile où rien ne fait centre, le vague intérêt de son *Jour de courses;* et n'est-il pas plus vif, plus lumineux en son petit cadre des *Picadors essayant leurs chevaux ?* Pourquoi Vasquez délaie-t-il en vingt pages le fait divers de sa Gitane ravissant un enfant ? Je pourrais poser la même question à Fidrit pour ses *Laveuses*, à J. Grün pour sa *Bienvenue*, si vivante d'ailleurs et si adroite de métier; à M. J. Roques, pour son *Abreuvoir*, si vigoureux cependant et bien senti par places; à J. Avy, pour ses *Princesses modernes*, toutes gracieuses qu'elles soient et de belle arabesque; à Selmy, pour ses *Héritiers*, quoique le talent ferme et sérieux de l'auteur m'attache à cette étude de la vie bourgeoise.

Les *Noces d'or* de Déchenaud ne méritent pas ce reproche. L'œuvre est dense et d'intérêt bien concentré : autour des vieux souriant, les générations se groupent et le cercle se ferme sur la Benjamine, qui fête et qui est fêtée. C'est excellent d'observation, d'esprit, de vérité affectueuse et tendre; c'est bien peint, et l'on cherche cependant quelque chose, un agrément qui enlève.

Les *Communiantes* de J. Bail consacrent la maîtrise d'un peintre. Impossible de mieux rendre la lumière blonde qui baigne les gentilles fillettes dans le préau ouvert sur l'azur de mai, le rayon qui glace d'or et d'azur les voiles blancs dont s'enveloppe leur grâce timide, près de la surveillante si juste d'allure. Choix et présentation du motif, exécution ferme et légère, que cela est donc habile ! — habile et froid !

On disserterait à l'infini sur l'union du sentiment et du métier, qui est tout l'art. Je n'oserais dire que le sentiment crée toujours le métier, mais je sais bien que le plus beau métier ne supplée pas au sentiment qui seul fait les œuvres émouvantes. — J'aime l'œuvre, d'allure et de format modestes, où d'Estienne nous dit, d'un accent si ému et si pénétrant, le *Repas en Bretagne*, une jeune mère coupant la miche pour deux fillettes aux doux visages ingénus; j'aime la fine distinction de L. Leclercq, l'Intimité de Mademoiselle Térouanne, si fraîche de couleur et si délicatement sentie. Je voudrais m'arrêter aux intérieurs de Mademoiselle Richard, de Mademoiselle Wilkinson, de Pijnenbourg, de Barcat, de Rieder, de Jamar; aux Couturières bretonnes de Saubès, aux Dentellières de Bellemont, de Lenoir, à la *Grand'Mère* de Befani, à l'Écolière de J. Bocquet, au *Repas* de Zingg, et regarder plus longuement les *Rosiers blancs* de Mademoiselle Izart, les vivantes et souples *Tulipes rouges* de Whittmann, les rhododendrons de Nobillet, le Luxembourg de Lhuer, les remarquables *Bateliers* de G. Pierre, le spirituel *Au Café* de Caputo, l'amusant *Minuit à Tabarin* de Richard Putz, la *Robe chinoise* de Miller, le *Manteau orange* de Hubbell, *le Bain* de Theunissen, les fleurs exquises de Quost, et des fleurs encore de Calame, de Madame Daval, de Mademoiselle Brenot.



MAXENCE. — TÊTE DE JEUNE FILLE (pastel)
(Société des Artistes français)

Mais je veux surtout signaler les deux œuvres de Maillaud, le bon peintre des mœurs berrichonnes : le *Marché à Issoudun*, le *Retour de foire en Berri*. Dans cette dernière surtout, le goût, la mesure, le sentiment discret et fort, la douceur grise de l'enveloppe, la sourde richesse du coloris, ces beaux noirs violacés sur la robe de la vache, ces beaux noirs gris sur la cape de la femme, et l'allure de cette femme et de sa petite fille, leur beauté rustique, leur grâce simple, tout réalise à mes yeux ce parfait unisson de la main et du cœur qui m'émeut profondément. Je ne vois rien au Salon qui soit mieux peint, rien qui soit mieux senti.

C'est une œuvre encore que la *Procession en Bretagne* de Désiré-Lucas, où je retrouve cette Bretagne d'émeraude et de saphir, de grenats, de noirs et de blancs si chantants, d'âme si grave et de si pimpants dehors, sévère comme une aïeule et joyeuse comme une enfant, que G. Geffroy connaît bien et que Désiré-Lucas me paraît avoir le premier si parfaitement comprise et aimée.

Bienfaisants paysagistes, vous nous rapportez des bois et des champs, de la mer et de la montagne, les odeurs salubres par vous respirées, les nobles émotions ressenties devant ces choses éternelles. Après Ronsard, après le grand et bon Th. Rousseau, vous défendrez contre leurs bourreaux les chênes de Gastine et les peupliers de l'île Séguin. Puissiez-vous inspirer à nos modernes Caraïbes le respect de l'arbre, cette chose sacrée ! Souvent, revenant de chez nos voisins, j'ai comparé tristement aux routes pavoisées de mélèzes, aux chemins bordés de pommiers et de pruniers, la nudité de nos routes poudreuses. Je sais des villes industrielles qu'entoure d'un cercle sans espoir une banlieue désertique qui n'offre au petit fonctionnaire, à l'ouvrier, pour rafraîchir leur esprit et calmer leurs nerfs, pas un reposoir de verdure. Il faut prendre le train : le temps manque ou l'argent. L'automobile passe et d'un bond atteint les lointains ombrages. Sans abri, le pauvre hère avec sa marmaille, pataugeant dans la boue glacée, haletant dans la poussière qui lui brûle les yeux et le palais, remâche l'âcreté de sa misère. Heureux peintres, parlez-nous de vos amis les chênes, dites aux municipalités imprévoyantes qui, tous les jours encore, rétrécissent la tache fraîche et gaie que les verdures font sur les moellons; dites-leur la beauté de l'arbre et sa bonté. Chantez la source, la noble futaie, les monts fiers; recueillez tous les souffles qui purifieront nos cerveaux empoussiérés.

Le paysage diffère assez sensiblement d'un Salon à l'autre. D'un côté, notes et notules, impressions légères, intimités, recherche des procédés; de l'autre, moins d'agrément peut-être et moins d'imprévu; plus de sérieux, de force



Photo Vizzavona.

LÉON COMERRE. — LA CIGALE

(Société des Artistes français)

Puisque, chargé d'ennuis, voici venir l'automne,
Puisque le ciel est pâle et le soleil transi,
Puisque le jour est terne et l'heure monotone,
Puisque tout meurt, elle a voulu mourir aussi.
ALFRED POUTHIER.

et de poids, des architectures plus robustes, des plans mieux affirmés, une prédilection pour les vues d'ensemble, les masses équilibrées et les lignes décoratives ; un art plus voulu, plus réfléchi, moins soucieux de plaire, mais qui, en certaines œuvres, rejoint la grandeur sévère et la majesté de la nature.

La première impression n'est pas favorable au paysage français. Il y a chez plusieurs peintres étrangers, chez les Anglais surtout, une verdeur d'impressions, un bonheur de mise en pages, une richesse de coloris qui prévient et ne déçoit pas. Des œuvres comme les *Dunes* de Hughes-Stanton, si justes de valeurs, ou sa *Grande Vue de Villeneuve-lès-Avignon,* si heureuse dans sa tonalité gris bleuté; comme les Neiges de James Kay, neige sur les quais de la Clyde, Neige sur un bois, qui est une petite merveille; comme encore des neiges de Greacen, de Redfield, de Warren-Eaton, de Gardner Symons; la belle marine d'Allan, le puissant *Soleil d'automne* du Hollandais Gorter, la neige amusante de l'Autrichien Schulman, et les jolies taches de soleil et l'Écluse de son compatriote Quittner; les vues de villes de Boggs, aux magnifiques ciels d'or et d'argent fondus; celles de Mostenbrock, de Bruckman, de Van der Weyden, de Rommelaere, de Carter ; les opulents automnes de Riket, qui rappelle Courtens, ont quelque chose de vivace et de directement senti qui risque de nous refroidir pour un art plus traditionnel et moins imprévu.

Ces étrangers sont plus coloristes, plus épris des belles matières. Pourtant notre paysage garde ses qualités de composition et d'expression. Le fier dessin des arbres vus à contre-jour, le silence auguste de l'aube s'imposent à l'esprit dans la *Matinée en Bresse* de Jourdan; la rouille, l'humidité froide de novembre, la mélancolie des demeures anciennes imprègnent le *Vieux Château* de G. Lefebvre ; la fuite des eaux plates, sous des lueurs errantes, plaît dans *l'Adour* de Foreau. On ne se lasse pas des synthèses de Pointelin, de ses harmonies crépusculaires, non plus que des robustes constructions de Harpignies, où le gris argenté des chênes verts avoisine le bleu froid des torrents. Les sous-bois rêvés par Morlot admettent les jeux des ondines, et la tranquille vallée de Winckel fut accueillante à la rêverie de Zuber. Les verts forts de Bouché s'affirment puissamment sur le couchant clair; ceux de Flahaut, envahis par l'ombre, s'harmonisent aux pourpres violacés de la mer et du ciel. La *Matinée d'automne* de Cabié se déploie avec ampleur; Chigot compose avec des feuillages d'or, des lierres noirs, les violets bleuâtres et les rouges assourdis d'un château près de l'étang un riche et délicat accord. Que la lune scintille sur le lac ou que les lueurs orangées étoilent les chaumières, les Nuits de Cachoud ont leur féerie silencieuse ; celles de M. Rémond baignent de mystère le *Conquet* ou les *Moulins de Marée.* Montagné aime et fait aimer les lignes amples de sa Provence, la fine clarté qui fleurit ses rocs grisâtres, ses oliviers pâles et ses lointains mauves. Grosjean silhouette sur de beaux ciels le Jura natal, oppose la blancheur du nuage au noir des sapins, aux verts des lentes collines. On goûte les fines atmosphères de Gosselin, les calmes crépuscules de Jacques-Marie, la lande bretonne de Cagnart envahie par l'ombre sous la nue cernée d'or ; la manière fluide de Marché, la Normandie de Paulin Bertrand, le Versailles décoratif de Tenré, la Venise emperlée de Gasté, la Venise humide de Diéterle, et surtout la Venise rousse et glauque de Saint-Germier, l'Automne et le Printemps de Bouchor, les vigoureux pastels de Nozal et de Montézin, les colorations exal-

tées, un peu chimériques, de Mademoiselle Morstadt; la neige originale de Guignery, celle de Bonneton; deux jolies notes de Desfontaines, celles de Dambéza, de Gaspary, de Gagneau; les toits bleus de Dabadie, la mer tragique de Matisse et la mer soyeuse de Gueldry; les ports de Charpentier. Comme une cigale ivre de soleil, Gagliardini fait vibrer la couleur méridionale. La *Montagne d'émeraude* de Spriet mérite une mention à part, ainsi que le Moulin d'A. Buffet, une petite chose tout à fait spirituelle de silhouette et distinguée de couleur, ainsi que le *Soleil de Printemps* de M. Bain, ce petit maître de la lumière blonde, œuvre vivace et drue qui fleure la scille et le coucou sous un ciel bleu et rose.

L'œuvre capitale est le *Charleroi* d'Adler. Sensible et hardi, cet artiste a vu, il a rendu dans sa grandeur sombre le surgissement des cheminées monstrueuses, l'aspect guerrier des hauts-fourneaux noirs; sur les fumées oxydées de bleus, de verts sulfureux, il a créé ce paysage émouvant et tragique, et tel que les Rosny en évoquèrent dans le Bilatéral.

Il faudrait une rubrique spéciale pour classer une petite toile de couleur fleurie et d'émotion douce où P. Laurens nous montre ses parents dans le jardin chauffé de soleil, empourpré de vigne vierge, au déclin d'un beau jour.

Ce n'est pas en quelques lignes que l'on peut apprécier comme il faudrait la considérable contribution de nos sculpteurs, et l'on éprouve quelque remords à passer si vite sur des œuvres où tant de talent et de conscience sont déposés. L'exagération du geste, l'abus de la pointe et des intentions spirituelles sont pourtant des défauts qu'il faut signaler. Pourquoi Vermare fait-il d'Ampère cet énergumène crispé? J'aime d'autant plus la noble simplicité de Marqueste, la grâce souple et vivante que Larche donne à *la Sève,* la puissance maternelle et douce, le beau rythme de *la Terre,* par Verlet; les figures et le médaillon du monument élevé au poète Ch. Guérin par Daillon et Lachenal; le monument de Houdon par Gasq, le Narcisse charmant de Greber, le Printemps d'H. Lefebvre, bien qu'un peu froid; la *Source humaine* de Charpentier, la Maternité de Vital-Cornu, les Bœufs de Bouchard, la Bergère de Jacquot, la statuette de Madame Hamilton-Paine par Sicard.

Que de faunes amoureux des filles de la Terre! Faut-il s'étonner que la jeune mère de Saladin allaite un gentil chèvre-pieds? Des bustes : l'A. Maignan de Ségoffin, le Cardinal Rampolla de Pallez, les belles effigies de Madame Berger par Boverie, de Hughes par Carlus, d'A. Dubos, par A. Boucher, de M. Henri Rouilhet par Rozet, enrichiront l'admirable série des portraits de marbre et de bronze qui ne sont pas la moindre gloire de l'art français.

Une phalange d'artistes savants, bons gardiens d'une tradition qu'ils possèdent et perpétuent, des recherches curieuses, beaucoup de goût, malgré la tendance au théâtral que notre XVIIIe siècle connaissait déjà, étant donné que le génie est toujours rare, que peut-on souhaiter de plus?

MAURICE HAMEL.



RICHARD PUTZ. — MINUIT A TABARIN

(Société des Artistes français)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

LES ARTS

N° 91 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Juillet 1909



Photo Braun, Clément & Cie.

LARGILLIÈRE. — THOMAS GERMAIN, ORFÈVRE DU ROI, ET SA FEMME

Collection de M. C.-S. Gulbenkian

(Exposition de Cent Portraits)

EXPOSITION de CENT PORTRAITS de FEMMES

Des Écoles Anglaise et Française

DU XVIIIe SIÈCLE



On discutait avec trop d'insistance depuis quelques années sur les mérites respectifs des maîtres anglais et français du XVIIIe siècle, pour que l'idée ne vînt pas de rassembler quelque jour un choix des productions des artistes de chaque nation, afin de permettre aux critiques, aux amateurs, aux gens du monde, de formuler une opinion raisonnée.

Cette réunion a été réalisée. Pendant deux longs mois, cinquante portraits des maîtres français et cinquante portraits des maîtres anglais se sont trouvés réunis dans la salle du Jeu de Paume des Tuileries. La présentation des œuvres y fut excellente, la décoration étant riche et sobre et la lumière douce. Il n'est pas jusqu'à la terrasse réservée aux visiteurs qui n'ait été un attrait. D'abord, parce qu'elle permettait quelques instants de repos et de conversation à l'écart des chefs-d'œuvre que l'on venait de quitter et parmi lesquels on s'apprêtait à retourner, mais encore parce qu'elle dominait un des plus beaux sites parisiens, cette place de la Concorde, entourée de palais et d'où part la plus glorieuse avenue du monde. — A gauche du vestibule étaient disposés les portraits français; à droite, les portraits anglais. Un petit salon contenait, de plus, un buste de Pajou, *la Comtesse du Barry*, et quelques pastels et dessins. Et très vite les deux écoles affirmaient leur mérite particulier : l'école anglaise, avec son souci de présentation décorative et de distinction dans les effigies disposées généralement de trois quarts, afin de mettre en valeur la délicatesse des carnations; l'école française, avec ses facultés de vive observation, d'esprit et de tenue. Si les qualités de peintre étaient supérieures chez les maîtres anglais, qui tiennent de Van Dyck une forte éducation, dont la tradition s'est maintenue jusqu'au XIXe siècle, les maîtres français l'emportaient avec leur dessin très sûr qui permet de n'esquiver aucune difficulté, d'accuser les traits d'un visage, son galbe, de soigner surtout les mains révélatrices de tant de choses.

La section française comprenait sept Largillière. L'éducation de ce maître, comme celle de Rigaud, cet autre admirable portraitiste, ne doit rien à l'Italie. En revanche, au commencement de sa carrière, il avait été passer quatre années à Londres. Très bien accueilli par Peter Lely, qui



LARGILLIÈRE. — Mlle DUCLOS, de la Comédie-Française, dans le rôle d'*Ariane*
Musée de la Comédie-Française
(Exposition de Cent Portraits)



LARGILLIÈRE. — PORTRAIT « PRÉSUMÉ » DE MADAME DE PARABÈRE
Collection de M. le marquis de Chaponay
(Exposition de Cent Portraits)



LARGILLIÈRE. — LA MARQUISE DE DREUX-BRÉZÉ
Collection de M. le Baron Edmond de Rothschild
(Exposition de Cent Portraits)



LARGILLIÈRE. — Mme DE MIGIEN
Collection de M. Édouard Kann
(Exposition de Cent Portraits)

était alors le maître en faveur auprès de l'aristocratie anglaise, il se garda d'imiter son fade maniérisme. Par contre, il bénéficia largement des exemples laissés par Van Dyck, Kneller et ce très remarquable et trop oublié J. de Reyn dont les musées du nord de la France conservent tant de beaux portraits. Aussi est-ce à Londres que Largillière obtint ses premiers succès. Il connut auparavant les Flandres. Mais c'est surtout les maîtres français : Lebrun, dont il reçut les encouragements, et Rigaud, qui assurèrent sa définitive maîtrise. Très vite il s'affirma élégant, — et véridique le plus souvent possible. Sa peinture est restée fraîche, car Dezallier d'Argenville nous apprend qu'il travaillait très vite et ne « tourmentait » point les couleurs. Les fonds de ses tableaux étaient imaginés, et c'est pour cela que les mêmes paysages se rencontrent en des œuvres très différentes. « Il avait si souvent vu et examiné la nature, qu'elle était, disait-il, toujours présente à son imagination... Il jetait sa pensée sur la toile sans faire aucune étude; la seule imitation des têtes et des mains en était exceptée. » Alors que de merveilles! Souvenez-vous de la tenue, de l'expression charmante de *Madame de Migien,* de la grâce de ses mains délicates. Avec quel bonheur le peintre fait sentir la délicatesse de l'avant-bras, le modelé de la paume de la main droite occupée à élever une des guirlandes de fleurs qui parent le riche vêtement du charmant modèle! Qu'on se rappelle aussi la *Marquise de Dreux-Brézé.* Costumée en jardinière, — une jardinière d'un pays féerique, où tout ne serait que soie, or et pierreries, — elle tourne vers le spectateur son gracieux visage, qui, dominé par une haute coiffure, semble plus mignard et délicat; distraitement elle caresse de sa douce main un griffon folâtre. Mais il y a plus somptueux encore : une dame présente de face sa beauté triomphante. Comparés à la fraîcheur de son teint, à l'incarnat de ses joues, enfin à l'éclat des étoffes qui la drapent, des fruits amoncelés, une grenade saignante tenue dans sa main gauche, paraissent moins éclatants. Séduit par tant de beauté, un jeune homme, artiste ou petit abbé, se dissimule en arrière, préoccupé, gêné par la vision de l'Amour, qui lui présente un masque d'homme âgé. Qui est celui-ci? Un puissant protecteur, aux droits duquel il serait périlleux de porter atteinte, s'il s'agit, comme on le suppose, du portrait de *Madame de Parabère.* Si c'est cela, l'allégorie devient un peu brutale. Ne s'agirait-il pas plutôt d'un portrait de théâtre? On est d'autant plus tenté par cette conjecture qu'une des productions les plus réputées de Largillière, le portrait de *Mademoiselle Duclos, de la Comédie-Française, dans le rôle d'Ariane,* est de composition très parente, si parente même que la *Madame de Parabère* n'en semble que l'amplification. Dans la *Duclos,* Largillière est entier avec ses qualités, son charme, son sens très vif de la beauté féminine.

Mais cet artiste si habile à « peindre les Dames, dont les grâces, loin de diminuer, gagnaient beaucoup entre ses mains », était assez maître de lui-même pour oublier tout luxe et exécuter des œuvres d'une



Photo A. Chevojon

A. ROSLIN. — LA MARQUISE DE X..
Collection de M. Louis Adam
(Exposition de Cent Portraits)



L.-M. VANLOO. — UNE FEMME EN BLEU
Collection de M. Albert Lehmann
(Exposition de Cent Portraits)



J.-M. NATTIER. — LA COMTESSE DE SAINT-PIERRE ET SA FILLE
Collection de M. Jules Porgès
(Exposition de Cent Portraits)



J.-M. NATTIER. — LA MARQUISE DE BAGLION
Collection de M. le Marquis de Chaponay
(Exposition de Cent Portraits)

observation précise, d'où toute superfluité était bannie. Tel apparaît le beau *Portrait de Thomas Germain, orfèvre du roi, et de sa femme,* qui a la gravité d'un Lenain. Le couple est représenté au milieu d'objets familiers, auxquels se mêlent quelques-unes des belles créations du maître. Et les orfèvreries de Germain pourraient disparaître, à jamais perdues, être fondues, son talent néanmoins serait affirmé par le superbe candélabre placé sur un dressoir qui sert de fond à la toile.

Largillière, raconte d'Argenville, eut peu de liaison avec la cour de France. « Il aimait mieux travailler pour le public. Les soins étaient moins grands et le paiement plus prompt. » Au contraire, Nattier fut par excellence le peintre des reines et des princesses. La mode des portraits allégoriques existait déjà au temps de Largillière, et plusieurs des belles dames dont il a fixé les traits peuvent passer pour des Flore ou des Pomone. Mais leur attitude demeure naturelle. Nattier n'a pas la même réserve. On lui demande des divinités avec seulement un peu de ressemblance extérieure, et il se plie à la volonté de ses gracieux modèles. Il n'a pas le choix. Sa fille, Madame Tocqué, écrira plus tard : « La duchesse de Mazarin lui amena en 1740 ses deux nièces, les belles Mesdemoiselles de Nesle, connues depuis sous les noms de Mesdames de Châteauroux et de Flavacourt, pour les peindre sous les allégories du Point du Jour et du Silence. » Et le peintre s'exécute et l'artiste fait merveille. Chacune veut avoir son portrait allégorique. C'est pourquoi la belle *Marquise de Baglion* est représentée à peine vêtue, sous les attributs de Flore, et *Madame d'Antin,* si attirante avec sa figure poupine et douce, en charmeuse d'oiseau bleu. Cependant, lui aussi, sut être véridique, comme le prouvent les huit portraits aux deux crayons, représentant ses filles et cinq autres membres de sa famille, prêtés par le docteur Tuffier. Il se complut aussi à rendre aimables les menus soins que, seule, peut donner à son enfant, une mère. Quelle gracieuse scène que celle qui groupe *Madame de Saint-Pierre,* occupée à parer les cheveux de sa fillette de perles et d'aigrettes.



REYNOLDS. — LA COMTESSE D'ANCRUM
Collection de Mme Bischoffsheim
(Exposition de Cent Portraits)

Cependant, après avoir joui de la plus grande faveur et de la plus large aisance, Nattier connut les jours tristes. « En véritable artiste, il avait trop donné dans le goût des curiosités de *cabinet* », confesse sa fille. Joignez à cela les mauvais placements et les inconvénients de l'âge. Et puis, la mode avait changé. Ce XVIIIe siècle, que nous qualifions dans son ensemble de galant et de léger, traversa pourtant des phases successives. Oui, il fut galant et léger au temps de Largillière, de Nattier, de Carle et Michel Vanloo, représenté par un portrait de *Femme en bleu* tenant à la main une page de musique. Mais, vers 1760, il subit l'influence des philosophes. Hommes et femmes — les femmes peut-être plus que les hommes — réfléchissent, discutent, lisent surtout. L'art s'oriente vers l'intimité, les visages perdent le sourire frivole et s'imprègnent de gravité. La toilette reste aimable, mais s'attache mieux au corps, l'attitude est plus simple, le geste plus familier. Quoique gendre et émule de Nattier, Louis Tocqué est souvent naturel. Par exemple,



J.-S. DUPLESSIS. — Mme LENOIR, NÉE ADAM
Mère d'Alexandre Lenoir, fondateur du Musée des Monuments français
Collection de Mme Lenoir
(Exposition de Cent Portraits)

dans le beau portrait de *Madame Mirey et sa fille* si affectueusement unies. Et puis, le livre devient l'accessoire obligé. C'est extraordinaire le nombre de « liseuses » qui se trouvaient aux Cent Portraits. C'est un livre à la main que Fragonard présente une candide fillette ; que Roslin portraiture la *Marquise de X...*, un beau visage de femme, aux grands yeux, au front haut qui fait penser à un Diderot féminin ; que Duplessis fixe les traits, l'attitude de *Madame Lenoir*. Le livre n'est pas ici un accessoire, mais un complément indispensable à la physionomie de cette bourgeoise sérieuse, si sympathique avec son corsage bleu orné de nœuds de soie blanche et la marmotte qui entoure son visage.

Mais survient Perronneau qui fixe la ressemblance pour l'éternité, et dont le faire ample, lumineux, a conservé, malgré l'action des années, toute sa fraîcheur. Sa cause fut, au Jeu de Paume, merveilleusement plaidée par deux œuvres de premier ordre : la *Duchesse d'Ayen* et *Madame de Sorquainville*. Ce sont deux vieilles dames, mais dont la physionomie, malgré la douleur des ans, a conservé une douceur supérieure. Madame de Sorquainville vêtue d'une tunique d'une nuance citron que le temps a délicieusement amortie, présente un visage un peu maigre et fané mais où il y a tant de grâce et de bonté que toute défiance s'abolit. On se sent attiré, prêt aux plus délicates confidences. La duchesse d'Ayen a conservé plus grand air et son corsage bleu, paré de rubans, se marie à merveille à la blancheur des dessous en dentelle et en mousseline. Et que de vie ! De quel secret était donc dépositaire le bon Perronneau, pour donner tant de charme à ses modèles ?

Vraiment, à côté, François-Hubert Drouais paraît mignard et attardé. Mais il bénéficie d'un dessin élégant et d'une couleur fraîche comme des tons pastels, qualités qu'il tenait de son maître, Boucher, que rappelaient deux toiles, autant tableaux de genre que portraits, qui représentaient *Madame de Pompadour* étendue sur un sofa et *Madame de Pompadour* au clavecin ; celle-ci une merveille de grâce aisée et d'esprit. Il faut placer bien près de ces charmantes œuvres la pimpante *Mademoiselle Duthé* et la gracieuse *Madame de Nozière*, de Danloux. En toilette matinale, Madame de Nozière descend l'escalier d'une terrasse qui domine les allées d'un parc. Elle est vêtue de blanc et coiffée d'une toque également blanche piquée d'une aigrette. Une ceinture rose fait valoir la grâce d'une taille souple et fine. C'est délicieux. Le portrait de *Mademoiselle Duthé* est non moins piquant. La gracieuse femme est surprise chez elle, au moment où, dans un geste qui fait valoir sa taille élancée, elle met en place un tableau.

Une autre peinture était bien faite pour séduire les visiteurs et les arrêter sur le nom de Danloux. Il s'agit d'une jeune femme à la poitrine négligemment voilée par une écharpe, au teint délicat, aux yeux vifs et souriants. Le type du modèle, le fond de paysage, des détails d'exécution, avaient maint rapport avec l'École anglaise que Danloux avait, au reste, étudiée sur place.

On eut grand plaisir à rencontrer la *Madame Dugazon* de Madame Vigée-Le Brun. Ah ! l'admirable chose que ce portrait !



TH. LAWRENCE. — MRS. RALPH BRICE ET MRS. LYSON
Collection de M. Charles T. D. Crews
(Exposition de Cent Portraits)



Mme VIGÉE-LE BRUN. — Mme DUGAZON DANS LE RÔLE DE *Nina*
Collection de Mme la Comtesse Edmond de Pourtalès
(Exposition de Cent Portraits)

L'adorable actrice vit, agit. Est-elle belle? Non. — Jolie ? Oh ! plus que jolie, séduisante ! On retrouva aussi, de Madame Vigée-Le Brun, une autre charmante œuvre que les lecteurs des *Arts* connaissent déjà, puisqu'elle fut reproduite l'an passé, à l'occasion de l'exposition du Lyceum-Club : le portrait de la toute juvénile et gracieuse *Martine-Gabrielle-Yolande de Polastron, duchesse de Polignac*. Dans un grand et brillant portrait, fort bien peint, la belle Madame Labille-Guiard s'est représentée en grand décolleté et dans la compagnie de ses deux élèves, Mesdemoiselles Capet et Rosemond. Quelle habileté dans le rendu des étoffes !

Les grands premiers rôles du XVIIIe siècle finissant avaient été conviés au tournoi. C'est ainsi que l'on vit Greuze, avec ses effigies poupines et maniérées; Louis David, avec le double portrait de *Lavoisier et sa femme*, dont l'exécution, un peu mince mais serrée, tranchait avec une autre toile d'exécution plus libre et plus chaude, qui lui était également donnée : le portrait de *Madame de Mongiraud*, fille aînée du peintre Ducreux. Assise au clavecin, la jolie personne s'apprête à déchiffrer une sonate et sourit à son auditoire. Musicienne, elle peignait et dessinait aussi avec talent. Pour le Salon de la Correspondance de 1785, elle s'était représentée une palette à la main, et au Salon de 1793, elle s'était peinte en pied, jouant de la harpe.

« Tout le monde peut peindre un œil, mais tout le monde ne saurait peindre un regard », disait Sir Thomas Lawrence. Et cette préoccupation du regard a été le désir, l'ambition, non pas seulement de Lawrence, mais de tous les portraitistes anglais. C'est par leur regard que les belles dames d'outre-Manche s'imposent. Il est mélancolique et doux ce regard, quelquefois chaud et ardent, et rendu plus troublant par la grâce d'un sourire dont le secret semble perdu. Il pare d'une nacre plus rare les chairs ou colore plus précieusement leur velours. Avec les maîtres portraitistes de la grande époque, il semble toujours que l'on soit en présence d'une héroïne qui vit son roman au fond d'un parc dans la confidence du soir.



J. HOPPNER. — LADY FEVERSHAM (LADY CHARLOTTE LEGGE)
Collection de M. le Comte de Darmouth
(Exposition de Cent Portraits)

Toutefois, il n'en avait pas été toujours ainsi outre Manche. Est-ce coïncidence ou vérité historique? mais les modèles que peignirent les peintres anglais du commencement du XVIIIe siècle, les personnes dont Hogarth, Ramsay et Knapton fixèrent les traits, étaient des femmes un peu sèches et guindées, et paraissant endimanchées dans leur vêtement d'apparat. — Ce qui n'ôte rien à la valeur des portraits tels que ceux de *Madame William James*, de la *Fille du docteur Arnold* et surtout de *Mademoiselle Rich*, chef-d'œuvre d'ingénuité et de jeunesse qui, malgré le simple état d'ébauche, prime bien des œuvres plus achevées. Ces peintures affirment les qualités de peintre de cet excellent Hogarth, si mal connu sur le continent et qu'on a tant de raisons d'apprécier lorsqu'on revient de Londres.

Mais, avec Reynolds, Gainsborough, Hoppner, et plus tard avec Lawrence, il semble que le type de la femme soit changé en Angleterre. Les rares créatures dont ces peintres perpétuent l'allure, fixent les traits, sont de beauté éclatante, de chairs souples et d'expression prenante, —



J.-B. PERRONNEAU. — Mme DE SORQUAINVILLE
Collection de M. David Weill
(Exposition de Cent Portraits)

sensuelles, avec Hoppner surtout. — Chose piquante : à ce même moment, une évolution inverse se produit en France : aux portraits de cour de Largillière et de Nattier succèdent les effigies intimes de Perronneau, d'Aved, de Chardin.

Au Jeu de Paume des Tuileries, sept œuvres affirmaient la haute valeur de Reynolds. Mais, au besoin, les seuls portraits de *Nelly O'Brien* et de la *Comtesse de Powis* auraient suffi à sa gloire. Aucune fantaisie d'imagination, aucun rêve ne surpassent la vision de cette lumineuse Nelly O'Brien, qui sourit de son sourire nacré dans le mystère d'un bois. La peinture va du blanc au roux. Mais l'or de glacis mystérieux semble le recouvrir, en faire quelque chose de précieux et d'exquis. La belle *Comtesse de Powis* plaît par d'autres côtés. Ici c'est l'harmonie du ton, le rythme des lignes, l'ampleur de la composition qui charment et imposent. On vit encore *Maria Walpole*, avec son air de déesse; la *Comtesse Spencer et sa fille Georgina*, deux têtes ébauchées qui ont la vie d'un Velazquez; *Kitty Fisher*, belle sans grâce, tandis que la *Comtesse d'Ancrum* présentait l'attrait d'une mise discrète qui allait bien à son visage doux et régulier.



J. HOPPNER. — MRS. WHITBREAD
Collection de M. Samuel Whitbread
(Exposition de Cent Portraits)

Sept portraits représentaient également Gainsborough. Le puissant artiste n'avait pas l'éducation affinée et raffinée de Reynolds qui alla jusqu'à sacrifier des tableaux vénitiens pour en décomposer les couleurs, en apprécier les couches, en découvrir toutes les pratiques plus ou moins secrètes, mais il avait, plus que son superbe émule, le sens de la vie, l'amour de la nature, la curiosité des êtres. Il rencontra, certes, des modèles plus beaux que cette *Charlotte-Sophie de Mecklembourg* qu'il a représentée dans l'ovale d'une toile et dans un costume discret. Mais il n'en est pas qui vive davantage, qui ait plus d'expression, dont le sourire soit plus doucement attirant. C'est pourtant une femme d'âge, et aucun accessoire n'attire sur elle l'attention. Si l'on n'y prenait garde, on ne verrait qu'elle, on ne songerait qu'à elle. Sa mince effigie ferait oublier les grands portraits en pied où Gainsborough a affirmé magistralement ses belles qualités de peintre. Cependant on en avait réuni d'imposants, tant par les dimensions que par l'importance des personnes représentées. Par exemple, cette *Mary, fille de Lord Robert Manners*, plus tard Lady Hamilton, ou encore ce double portrait de jeunes filles, *Mary et Peggy*, les propres filles de Gainsborough, qu'il a peintes avec amour dans la splendeur d'un parc, et avec la préoccupation évidente de se rapprocher, d'égaler les plus glorieux Van Dyck. Une *Mrs. Graham*, en buste, ne semblait être là que pour rappeler le célèbre portrait, en pied, qui n'a pu passer le détroit.

Quelle que soit la puissance de leur façon d'exprimer, ces deux maîtres, cependant, n'ont pas tout dit. Hoppner devait trouver d'autres accents, et très personnels, pour rendre la beauté de la femme anglaise, dire le trouble que peuvent procurer sa fraîche chair épanouie et l'éclat de ses yeux. Aristocrates et bourgeoises ont passé devant son



Mme LABILLE-GUIARD. — PORTRAIT DE Mme LABILLE-GUIARD ET DE SES ÉLÈVES Mlles CAPET ET ROSEMOND
(Exposition de Cent Portraits)

chevalet et il a surpris supérieurement le caractère, l'attrait de chacune ; qu'il s'agisse d'exprimer la grâce distinguée de cette charmante *Lady Feversham*, ou de la fine *Madame Whitbread* au visage casqué de lourds cheveux; ou la beauté épanouie de cette *Comtesse Waldegrave*, aux chairs saines et opulentes. Mais l'intérêt de ce crâne morceau de peinture est encore dépassé par la vision offerte par la petite *Mrs. Williams*, type de Madame Greuze anglaise, dont la jolie et jeune poitrine complaisamment montrée, le nez retroussé, les yeux chauds font d'impétueuses promesses. J'imagine que le capitaine Williams ne devait pas quitter sans inquiétude la délicieuse créature. Elle n'a rien de cette bonne petite fidèle épouse qu'était Madame Cook, la femme du navigateur. Celle-ci vivait douce et résignée dans sa modeste maison de Gateshead, toujours prête à accueillir d'un sourire soumis le voyageur qui s'attardait dans les mers lointaines. Madame Williams ne semble pas appartenir à la catégorie de celles qui attendent et patientent en pleurant. Trop de vie est en sa chair, trop de soleil en son regard !

Avant d'arriver à Lawrence, qui sera l'épanouissement suprême, non de l'école, mais de la manière anglaise, il faut passer par Opie, qui fait parfois songer à Goya comme Raeburn, dans les portraits de *Madame Scott Moncrieff* et de *Lady Stewart de Coltness*, fait penser à Prud'hon ; par Morland, dont l'*Elisabeth Ridge* semble une figure agrandie de ses excellents tableaux de genre; par Romney, qui fut un peu monotone. Mais, qui ne le paraîtrait pas, dans le voisinage de ce Lawrence dont l'imagination inépuisable variait à l'infini des poses qui, en définitive, étaient souvent très parentes et semblent cependant imprévues aussitôt qu'on est sous le charme de sa composition et de sa couleur ! *Lady Harriet Clive* a posé devant lui et il l'a parée d'une grâce lamartinienne avant la venue de Lamartine; *Lady Charlotte Greville* surgit sur un fond de paysage, et la vision est un enchantement; mais où Lawrence se surpasse, c'est lorsqu'il doit peindre un groupe. Il en est un exquis. C'est celui qui réunit *Madame Maguire*, son fils *Arthur Fitz-James* et un gros chien familier. Cependant, il y a mieux encore. Je ne crois pas qu'artiste anglais ou français ait jamais rêvé un groupe plus délicieux que celui formé par *Madame Ralph Brice et Madame Lyson*. L'une est blonde, l'autre est brune; l'une est vêtue de blanc, et sur son beau col ondule un collier de corail ; l'autre est vêtue de noir, et sa grâce est si pure, son sourire si doux, la pose de ses beaux bras sur l'épaule de son amie si naturellement affectueuse, que nul bijou n'ose troubler l'harmonie de cette grâce parfaite. Oh ! l'idéale union, l'inoubliable union ! Faut-il, cette œuvre vue, donner vraiment la palme aux artistes du Royaume-Uni ? — Quelques minutes de réflexion, de grâce ! Si nous allions revoir les Perronneau ?...



TH. LAWRENCE. — LADY HARRIET CLIVE
Collection de M. le Comte de Plymouth
(Exposition de Cent Portraits)

CHARLES SAUNIER.



TH. GAINSBOROUGH. — MARY, FILLE DU GÉNÉRAL LORD ROBERT MANNERS
Plus tard femme de William Hamilton Nisbet de Belhaven
Collection de Mrs. N. Hamilton Ogilvy
(Exposition de Cent Portraits)



TH. GAINSBOROUGH. — LES DEUX FILLES DU PEINTRE
MARY (plus tard MRS. FISCHER) et MARGARET (PEGGY)
Collection de M. Samuel Whitbread
(Exposition de Cent Portraits)

EXTRÊME-ORIENTALE



Des pétales de pruniers, semés délicatement sur l'eau courante de la vie parisienne, par le geste savant d'un Mandarin, vont rentrer dans les précieux jardins qui s'en étaient dessaisis, en notre faveur, depuis quelques semaines. Ces jardins, c'étaient les Collections Camondo, Vever, Rouart, etc. Ces feuilles, ces feuillets, portaient, inscrits à leur angle, les noms d'Harunobu, de Kiyonaga, d'Hokusaï, de Koriusaï, de Shunyeï, d'Utamaro, d'Yrischo et de vingt autres. Je veux parler de l'admirable sélection d'estampes japonaises que l'*Hôtel des Modes* vient de suspendre parmi ses murs enchantés, eux-mêmes surpris, malgré leur accoutumance des prodiges. Il était temps de résumer et de fixer, sur le propos de cette passion diffuse, sinon un peu égarée, l'opinion et le goût des curieux incertains ou abusés.

Cette dernière « coqueluche » des japonisants, la gravure en couleurs, se voyait, en effet, menacée de la confusion dont souffrit, un temps, tout l'art de l'Extrême-Orient. Quand la vogue se met sur une production, il en résulte des apports excessifs, des fournitures peu scrupuleuses, avides surtout de répondre à des demandes irréfléchies ou inéclairées; en un mot, un encombrement du marché qui ne va pas sans troubler le jugement général et faire hésiter l'opinion particulière. C'est alors que, fatiguée d'élans sans choix, elle se rebute. Ce dégoût remet les choses en ordre. Il permet aux vrais amateurs de se reconnaître entre eux, d'affirmer leur prédilection et de la motiver, tandis que les autres, qui ne faisaient que suivre un penchant sans vocation, quittent la place pour s'orienter sur d'autres terrains, sans, d'ailleurs, plus de suite.

Les chercheurs de bonne volonté qui se demandaient ce qu'il y avait de sincère dans ce goût et de prenant dans cette branche, savent désormais à quoi s'en tenir. Une incomparable occasion leur a été offerte de déblayer leur connaissance sur ce point et de se faire une idée nette, les plus célèbres groupements de ces cartons donnant de leur meilleur.

Ce n'est ni par son côté historique, ni par une technique peu en situation dans des notes cursives, que je vais aborder aujourd'hui ce sujet d'étude et de rêverie. Je ne veux (je ne saurais mieux faire pour mon agrément, mon instruction et le profit de mes lecteurs) que me rappeler, tant bien que mal, une trop rapide promenade sous la direction de mon guide érudit au long des murs fleuris de ces images diaprées.

Certes, il y a des *redites* dans ces compositions; mais le mot ne convient point; ce sont plutôt des *thèmes*, perpétuellement proposés à la virtuosité des nouveaux venus et rajeunis par leur fantaisie, dans le domaine du passé, comme des exercices de maîtrise. A chacun de ces prétendants, de prouver son droit aux éloges et aux conquêtes, par sa façon d'exceller dans le tour de force qui fit, avant lui, la gloire de plusieurs, en représentant des foules nocturnes sous des fusées d'artifice, ou des groupes diurnes sous des hallebardes pluvieuses; ou, encore, des ombres chinoises derrière un papier huilé, des visages entre les lamelles d'un store ou tamisés par quelque matière transparente.

De ce dernier exemple, j'admire un bien attrayant spécimen dans une planche d'Utamaro, cher à Goncourt. Elle portraiture une jeune femme en train de se coiffer. Le bas de son joli minois apparaît comme doré par le peigne d'écaille blonde qui le cache tout en le laissant voir. Ces femmes à leur toilette sont nombreuses dans ces figurations gravées des Japonais. Certains jeux de miroirs en font les frais charmants. Celles qui les manient s'en acquittent avec beaucoup de grâce et nous offrent le plaisir d'admirer deux fois, dans la réalité et la réflexion, leur nuque fine et blanche. D'autres blancheurs nous apparaissent en des groupes, où l'allaitement nous donne à voir se multiplier en se diversifiant, maintes gracieuses caresses de mères, presque de Madones. C'est à se demander si ces dessinateurs, ayant eu sous les yeux des fac-similés de nos « Saintes Conversations », n'ont pas cherché à les reproduire avec leurs moyens et à leur manière. Pendant que les porcelaines de la Compagnie des Indes nous envoyaient des tasses et des théières sur lesquelles l'influence des missionnaires avait fait s'ériger des crucifix, il n'est pas impossible que de nos pieuses images aient passé sous les yeux d'un Utamaro, qui en ait tiré l'interprétation lointaine d'un Enfant Jésus et d'une Vierge Marie. Certes, il y a du trouble auguste d'une *Salutation* dans cette planche de Koriusaï, où l'on voit une femme agenouillée, et les yeux baissés, accueillir, en même temps que repousser, un envoyé d'apparence céleste.

Naturellement, ces mystères de notre religion se révèlent pour de tels peintres comme des légendes qu'ils mélangent à leurs propres mythes. Il en résulte la refonte en un seul, de plusieurs types de héros, comme dans le cas de cet enfant rouge qui tient à la fois d'Hercule et de Krishna, de Siegfried et de Pantagruel. Ses prouesses occupent quantité de planches, qui se reconnaissent de loin à la chaude tache dont les brunit le masque du marmot, couleur de terre cuite. Il lutine sa mère, qui, sans doute pour l'amuser, use d'une pipette et souffle un jet de fumée. Ailleurs, c'est le petit bonhomme lui-même qui gonfle sa joue et cligne de l'œil de la façon la plus espièglement bouffonne.

Mais qu'est-ce que cette grimace enfantine auprès de celles que l'étonnant Sharaku arrache au faciès humain dans une suite célèbre? Des gestes les secondent, non moins expressifs. Je ne vois que le prodigieux Chaliapine qui, dans le rôle de Basile, sache faire exprimer, par la mimique, des doigts convulsifs et du visage bouleversé, de si terrifiques étirements ou des ratatinements à ce point hilares. Je me souviens surtout, entre autres, d'une sorte de Debureau de là-bas, glabre et blafard, genre de Pierrot Nipponais, à la face de lune, mais d'une lune qui a contemplé les iris et les rizières, au lieu de se mirer dans l'eau trouble de notre Seine.

Voici encore, au long de ces murs, ornés, pour quelques heures, d'un des plus fastueux papiers de tenture qui soient au monde, voici des baigneuses et des danseuses, des promeneuses et des teinturières, sous leurs robes ocellées de plumes de paon ou semées de valves; voilà des flûtistes au geste harmonieux, des poètes à l'allure méditative, des jardiniers offrant leurs arbustes rabougris, des gamins jouant dans la neige.

Et, parmi tout cela, des femmes recueillies comme des Hollandaises de Vermeer, d'autres, moins attentives, si j'en crois cette rubrique tracée pour l'une d'elles dans la série dite *Phrénologie Féminine : « Tête légère; ne pourrait se contenter d'un seul homme.* »

Puis, chargé, on le dirait, de mimer son ironique *é finita la commedia*, au seuil de cette comédie humaine et, bien spécialement féminine, qui toujours recommence, un petit singe casqué, non moins bizarre, non moins élégant, que celui promené par Beardsley au devant du rideau qui vient de s'abaisser sur un *opera-buffa* plein de séductions raffinées et de prestiges un peu pervers.

ROBERT DE MONTESQUIOU.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE PORTRAITS DE FEMMES

SOUS LES TROIS RÉPUBLIQUES (*)

Au Palais de Bagatelle

Si plaisante que soit l'*Exposition de Portraits de Femmes sous les trois Républiques*, organisée par la Société Nationale des Beaux-Arts dans les palais du domaine de Bagatelle, — comment se pourrait-il qu'elle ne le fût pas, étant une réunion d'effigies féminines et ayant pour cadre un décor aussi exquis ? — il est permis de regretter que ses organisateurs ne se soient pas montrés plus sévères dans le choix des œuvres qui la composent et plus précis dans la définition du programme qui a présidé à ce choix. Je sais bien que de ces deux points le second n'a qu'une importance secondaire. Aussi n'y insisterai-je point. Une *Exposition de Portraits de Femmes sous les trois Républiques*, cela veut sans doute dire que cette Exposition ne comprend que des portraits dont les peintres et les modèles ont vécu sous l'une des trois Républiques. Mais la première, comme chacun le sait, a duré douze ans (1792-1804), la seconde quatre ans (1848-1852) : les peintres et les modèles de ces portraits ne présentent donc pas d'intérêt ou de caractère particuliers résultant du moment politique où ils vécurent ; ils ont vécu, les uns et les autres, sous d'autres régimes. Quant à la troisième République, il saute aux yeux que les portraits de femmes qu'elle a produits, ou pour mieux dire, qui ont été produits depuis qu'elle existe, ne portent aucunement la marque distinctive du régime sous lequel ils ont vu le jour. C'est donc, en réalité et tout simplement, une exposition de portraits de femmes de 1792 à nos jours, où la Société Nationale des Beaux-Arts nous a conviés; mais le programme devient alors trop vaste et l'exposition est par trop incomplète au point de vue historique et aussi au point de vue artistique : Ingres, ni Ricard, ni Cabanel, par exemple, n'y figurent. En revanche, il y a Drouais, qui est mort en 1775. On touche du doigt le côté artificiel et puéril d'un pareil programme. Au surplus, cela, je le répète, n'importe guère.

Mais il n'y a, dans les deux palais du domaine de Bagatelle, que cent quatre-vingt-neuf portraits de femmes.

C'est très peu, sans doute, et c'est trop. Mieux vaudrait qu'il n'y en eût que cinquante et qu'ils fussent tous de la meilleure qualité. Je me permettrai d'insister un peu sur ce point, dans l'intérêt même de ces expositions, dans l'intérêt de la Société Nationale des Beaux-Arts, qui en assume depuis deux ans l'organisation. N'y a-t-il pas de la part de ce groupe d'artistes quelque prétention à vouloir qu'à chacune de ces manifestations prennent part quelques-uns de ses membres, et ne serait-il pas possible qu'il entreprenne d'organiser des expositions selon un programme un peu plus large ou, au contraire, sensiblement plus restreint et où le public ne serait plus forcé de retrouver obligatoirement, à chaque fois, les mêmes noms et souvent les mêmes œuvres d'artistes vivants qu'il lui est trop facile de voir partout ailleurs, au courant ordinaire des expositions et aux Salons mêmes? Car, si l'on n'est pas en droit de se montrer trop exigeant quand il s'agit d'expositions d'œuvres contemporaines, la sélection n'en étant pas encore achevée, en revanche, ne se trouve-t-on pas autorisé à souhaiter qu'en fait d'expositions rétrospectives, leurs organisateurs se soucient de ne nous montrer que des œuvres exceptionnelles à tous les égards ?

Ce qui n'empêche l'Exposition de Bagatelle de mériter les faveurs des gens de goût. Elle compte, en effet, sinon des chefs-d'œuvre, du moins un assez grand nombre de tableaux de premier ordre, dont quelques-uns peuvent prendre aux yeux des raffinés, du fait même des rapprochements imprévus qui les font voisiner, un intérêt nouveau, une valeur momentanée de suggestion plus grande.

* * *

On a beau, par exemple, se demander ce que font là les portraits de *Lady Hamilton en jeune prêtresse antique*, de Romney, morceau charmant, mais tout à fait insuffisant pour représenter, et une femme qui a joué un rôle aussi étrange et aussi séduisant, et un peintre de cette importance, et de *S. G. la Duchesse de Rutland, marquise de Granby*, par M. Jacques-Émile Blanche, et ceux de la *Princesse Woronzoff*, par Winterhalter, et de la petite *Princesse de Courlande*, par Angelica Kauffmann, on a beau se dire que ces personnes n'ont eu que des rapports assez



Photo Moreau frères.

J.-B. GREUZE. — PORTRAIT DE Mme GREUZE
à M. Louis Paraf
(Bagatelle)

(*) Ici, comme ailleurs, nous avons suivi les attributions fournies par le catalogue, de même que les désignations de personnages, si problématiques que certaines paraissent. N. D. L. D.



Photo Moreau frères.

Mme VIGÉE-LE BRUN. — MA TÊTE
à M. Munier-Jolain
(Bagatelle)



Photo Moreau frères.
DROUAIS. — Mme BERTIER DE SAUVIGNY
à M. Albert Lehmann
(Bagatelle)

vagues avec les trois Républiques, on éprouve un très vif plaisir à les rencontrer là. Le sourire de l'ensorceleuse Lady Hamilton n'est-il pas toujours agréable à voir et n'est-ce pas un régal toujours nouveau qu'une peinture de M. Jacques-Émile Blanche?

J'avouerai, cependant, m'être senti plus remué par un petit pastel, attribué à Latour, de *Madame de Balzac,* mère d'Honoré de Balzac. Pourtant, ce n'est pas l'œuvre d'art qui nous intéresse ici, mais bien la personne jadis vivante dont elle nous conserve les traits. Celle-ci est une toute jeune femme, presque encore une fillette. Elle porte un corsage de soie bleue joliment décolleté et sur ses cheveux une petite coiffure de dentelle noire posée de côté, un ruban bleu autour du cou et une rose au sein. Elle a un air adorablement naïf, des yeux qui semblent regarder sans voir. On s'attarde à l'interroger, on se rappelle les prodiges de volonté, d'énergie, les actes d'héroïsme de l'écrivain à qui elle a donné le jour, certains passages des lettres qu'il lui adressait, et quelques pas plus loin l'on se trouve en présence de *Mademoiselle Polaire,* telle que l'a peinte M. Antonio de la Gandara, de qui c'est là certainement un des portraits les meilleurs. On a franchi un siècle et une civilisation. Mademoiselle Polaire, dans sa robe courte de satin Liberty rose, est ensorcelante : elle a des yeux trop grands, des lèvres trop rouges; il faut s'arrêter de la contempler et se réfugier auprès de la *Corinne au Cap Misène,* — réplique modifiée du fameux tableau du musée de Lyon, — du baron Gérard. Voilà de la peinture de tout repos, de l'art lénifiant et sédatif. Le baron Gérard est, d'ailleurs, fort bien représenté à Bagatelle, presque trop bien, si l'on se place au point de vue artistique; mais que ses portraits, celui de *Madame Haudebourg-Lescot,* celui de *Madame Pierlot,* celui de la *Marquise de Catelan,* sont donc intéressants au point de vue documentaire! Qu'ils datent joliment! Plus véridiques qu'on ne le croit en général, que de choses ils révèlent et avouent sur les mœurs et les âmes de l'époque où ils furent peints! Le portraitiste de Madame Récamier, de Talleyrand, de Wellington, de Louis XVIII, n'était point pire psychologue, dans sa froide et sèche manière, que de plus brillants et plus savoureux manieurs de pinceau, et n'est-ce pas une page admirable de réalisme, de vérité directe, fortement observée, ressentie et traduite, que le portrait de la marquise de Catelan? Le type un peu lourd et massif de cette plantureuse personne d'une si paisible beauté, les traits réguliers du visage, le modelé des bras et des mains, des mains surtout, à la fois fortes et fines, si particulières, tout cela n'est-il pas caractérisé magistralement!

C'est égal, devant les fort belles effigies de femmes de son maître David exposées ici, je ne puis m'empêcher d'éprouver une émotion plus complète et plus haute aussi. Il y a là quelque chose de plus : le style! Les portraits de la *Marquise de Pastoret,* de la *Marquise d'Orvilliers,* de *Mademoiselle Raucourt,* ont une allure, une personnalité saisissantes; mais le morceau le plus étonnant de David ici,



Photo Moreau frères.
OELENHAINZ. — CHARLOTTE CORDAY
à M. Foulon de Vaulx
(Bagatelle)



Photo Moreau frères.

Mme LABILLE-GUIARD. — LA DUCHESSE D'AIGUILLON
à M. Eugène Kraemer
(Bagatelle)



Photo Moreau frères.

PAJOU. — Mme ROLAND (terre cuite)
à M. Lucien Kraemer
(*Bagatelle*)

Mais le portrait le plus impressionnant, parce que le plus douloureusement, le plus tragiquement vrai de toute cette exposition, c'est, à mes yeux, le croquis à la plume de David d'après *Marie-Antoinette conduite au supplice*, qui fait partie de la collection Edmond de Rothschild. Allez revoir, après l'avoir vue là quelques instants avant sa mort, son portrait triomphant, par Drouais, au pavillon de l'Orangerie. On mesure mieux l'intensité du drame qui a ravagé ce visage, qui l'a comme abêti, alourdi, déformé. Elle est là, assise, les mains attachées derrière le dos, un bonnet ridicule la coiffant. On cherche vainement la persistance d'un seul de ses traits caractéristiques; elle est méconnaissable. Toute l'horreur du supplice qu'elle endure et qui la ravage, David l'a traduite dans ces quelques traits de plume sur un feuillet de papier et cela est prodigieusement admirable et prodigieusement émouvant.

Parmi les portraits qui se rattachent à la même époque, celui de *Madame Roland*, par Augustin, où on la voit assise sur un canapé avec un petit chien, est une bien agréable chose. Exquise aussi, cette *Charlotte Corday dans sa prison*, de Boilly, tableautin d'une minutie parfaite, vrai petit chef-d'œuvre de vérité délicate et fidèle. Une autre *Charlotte Corday*, par Œlenhainz, si différente de celle



Photo Moreau frères.

PAJOU. — Mme DE POLIGNAC (terre cuite)
à M. Albert Lehmann
(*Bagatelle*)

c'est, je crois bien, le portrait de sa fille, la *Baronne Jeanin*. Rien de conventionnel, rien qui ne sente ici la vie, la vie toute frémissante et saisie sur le vif. Examinez comment est construit ce visage, ses asymétries, son expression, la forme de ces yeux, de ce nez, de cette bouche, de ce menton; David n'a sûrement point flatté son modèle; il ne s'est aucunement souvenu des canons de beauté classique; il lui a suffi d'être vrai, sans insister, comme involontairement, simplement vrai. « C'est ainsi, a dit fort à propos un de ses récents monographes, M. Léon Rosenthal, que David prend rang parmi les grands portraitistes français; en même temps, quoiqu'il n'ait pas énoncé à ce propos de doctrine, il contribue à changer l'orientation du portrait même. A l'art pompeux du XVIIe, séduisant et brillant du XVIIIe, il tend à substituer une pratique plus unie, dépouillée de tout artifice. Il ne cherche pas à être coloriste et l'on songe à peine à se préoccuper de sa palette, tant il paraît lui-même y porter peu d'intérêt. Madame Vigée-Le Brun était de la lignée des Largillière ou des Tocqué; pour trouver les ancêtres de David, il faut remonter plus haut. Philippe de Champaigne aurait applaudi l'auteur du portrait de Pie VII, et les Clouet, les Dumonstiers, les grands physionomistes du XVIe siècle, l'auraient salué comme leur successeur. » Rien de plus exact, rien de plus incontestable.



Photo Moreau frères.

GOYA Y LUCIENTES. — LA MARQUISE DE SAN ANDRÈS
à MM. Durand Ruel et fils
(Bagatelle)



Photo Moreau frères.

A. VESTIER. — Mme LARMOYER
à M. Georges Sortais
(Bagatelle)

d'Hauer, au musée de Versailles, offre un égal intérêt. Et il y a de Prud'hon, outre un dessin touchant de son amie *Mademoiselle Constance Mayer* et un charmant pastel de *Mademoiselle Duthé*, danseuse de l'Opéra, avec les portraits de *Madame Barbier-Walbonne* et de *Madame Jarre*, il y a une *Théroigne de Méricourt à la Salpêtrière*, une Théroigne aux traits convulsés, aux yeux fixes et comme perdus, aux cheveux courts qui est, dans l'œuvre du maître de *l'Enlèvement de Psyché*, une poignante exception.

Madame Vigée-Le Brun est elle-même représentée ici, et fort magnifiquement, par six portraits, ceux de *Madame de Talleyrand*, de *Madame de Grammont*, de *Madame de Puységur*, de la *Princesse Litta*, de *Madame Vigée-Le Brun* et une toile exquise intitulée *Ma Tête*. Ce sont là des morceaux du plus grand charme et presque tous de la meilleure qualité. Le portrait de *Madame de Grammont*, en coiffure à l'orientale, ses beaux cheveux défaits encadrant son visage, faisant un fond d'ombre aux lignes amples et délicates de son cou, assez long, me paraît avoir une séduction irrésistible et inoubliable.

La petite toile, aussi, où Madame Vigée-Le Brun a peint « sa tête » n'offre pas un moindre agrément. Peut-être pourrait-on lui reprocher l'excès de sentimentalité dans l'expression. Lève-t-elle assez désespérément les yeux au ciel! On dirait une jeune martyre de l'Église primitive. Mais non, c'est le dieu de l'Amour qu'elle implore, vers qui vont les élancements de son âme éplorée. Elle est adorable, en vérité, avec sa couronne de roses posée sur ses cheveux dénoués et le voile qui, si mollement, caresse les rondeurs de sa gorge. C'est là, paraît-il, le quatre-vingt-dix-huitième portrait exécuté par Madame Vigée-Le Brun; il date de 1778 : elle avait vingt-trois ans. C'est aussi le premier portrait enregistré de Madame Le Brun par elle-même. Quant au costume qu'elle y porte et à la pose qu'elle y a prise, elle en explique ainsi la raison dans ses souvenirs : « Comme j'avais horreur du costume que les femmes portaient alors, je faisais tous mes efforts pour le rendre un peu plus pittoresque et j'étais ravie quand j'obtenais de la confiance de mes modèles de pouvoir draper à ma fantaisie; on ne portait pas encore de schalls, mais je disposais de larges écharpes, légèrement entrelacées, autour du corps et sur les bras, avec lesquelles je tâchais d'imiter le beau style des draperies de Raphaël et du Dominiquin. En outre, je ne pouvais souffrir la poudre; je séparais les cheveux sur le front arrangés en boucles irrégulières. »

De Madame Labille-Guiard, il y a quatre portraits, celui de la *Comtesse de la Lande de Sainte-Croix*, de *Madame Lelue*, de *Madame Elisabeth*, en bleu, tout à fait charmante avec son fichu blanc, ses cheveux poudrés à frimas et son toquet à plumes bleues; mais le meilleur portrait de Madame Labille-Guiard exposé ici est, sans doute, celui de la *Duchesse d'Aiguillon*. Par sa simplicité et sa noblesse d'allure, par le parti pris presque d'austérité du costume, par la netteté de caractérisation du visage, il s'impose à l'attention. On a eu



Photo Moreau frères

A. VESTIER. — Mme DE GENLIS
à Mme Fanny Fleury
(Bagatelle)



Photo Moreau frères.

J.-E. DELAUNAY. — Mme BIZET
à M. E. Strauss
(Bagatelle)

l'occasion, ces dernières années, de voir ou de revoir d'assez nombreux portraits dus au pinceau de la délicate artiste, j'en ai peu vu où s'allient cette sobriété et cette distinction, qui aient, pour mieux dire, ce style.

Des deux portraits de Vestier, représentant *Madame Larmoyer* et *Madame de Genlis*, ce dernier est certainement le meilleur. Elle y est représentée très jeune, point très longtemps sans doute après son mariage. Elle a déjà cet air sage et vertueux, romanesque et sensible auquel elle devra ses succès et on la sent cependant, à voir le pli de sa jolie bouche, on la sent un peu pointue et acide, la dent longue et la langue aiguë.

Son effigie n'est pas très loin, je crois, de celle de *Madame Greuze*, par Greuze. La « mère de l'Église » comme l'appelait M.-J. Chénier, ne souffre-t-elle pas de ce voisinage? Madame Greuze est-elle là, déjà, dans ce portrait, Madame Greuze ou n'est-elle encore que Mademoiselle Babuti, la fille du libraire du quai des Grands-Augustins? « Poupine, blanche et droite comme le lis, vermeille comme la rose » — telle la décrit Diderot — « une mine d'enfant, un front rond et tout uni, des sourcils écartés de l'œil qui prêtaient à sa physionomie une expression de naïveté, un petit nez de jeune fille fin, droit, éveillé, une bouche humide, découpée, coquette, l'ovale encore plein, la chair douillette et délicate, une rondeur aimable, un petit air de sentiment relevant et animant ce que le visage avait d'un peu trop moutonnier. » Elle est délicieuse ainsi et c'est là une des perles de la collection de Bagatelle.

Une autre perle et du plus bel orient et de la plus parfaite qualité, c'est le portrait de la *Marquise de San Andrès*, par Goya, qui appartient à M. Durand-Ruel fils. Un Goya sage, relativement à certains autres, sage et somptueux à la fois, avec les acuités d'expression qui lui sont familières, ce souci et ce respect du détail, cet amour de la vérité en toutes choses qui font que rien de ce qu'a signé cet admirable maître ne peut être ou devenir indifférent. Quelle allure que celle de la haute dame assise en grand et étrange apparat, la taille droite dans l'armure de son corset, avec ce bouillonnement de dentelle du fichu et du bas des manches, autour de la gorge, et l'édifice de sa chevelure, et de la bizarre et phénoménale coiffure qui la couronne, et pour compléter et enrichir ses atours, ses larges pendants d'oreilles et ce semis d'étoiles dans ses boucles poudrées.

Je ne ferai maintenant qu'énumérer quelques-unes des œuvres les plus intéressantes qui font la valeur ou l'agrément de cette exposition : les portraits de *Mademoiselle Mézeray*, de la Comédie-Française, et de *Madame Lucien Bonaparte*, par le Baron Gros, de *Madame Fitz Herbert*, de *Madame Archinard*, par Danloux, de *Madame Bertier de Sauvigny*, et de *Madame Dompierre d'Hornoy de Fontaine*, nièce de Voltaire, par Drouais, de *Mademoiselle Vestris* et de *Miss Day*, par Sir Thomas Lawrence, le charmant portrait de *Mademoiselle Poinsot*, de l'Opéra, par Thomas Couture, et *la Liseuse*, de Claude-Marie Dubufe qui représente Mademoiselle Dumenillet, et, après avoir cité, parmi les rares morceaux de sculpture qui figurent ici, les beaux bustes de *Madame de Polignac*, de *Mademoiselle Raucourt* et de *Madame Roland*, par Pajou, celui de *Madame Louise Colet*, par Pradier, celui d'une *Femme de la Révolution*, par Chinard,



Photo Moreau frères.

P.-P. PRUD'HON. — Mme BARBIER-WALBONNE
à M. Alphonse Kann
(Bagatelle)



Photo Moreau frères.

P. DANLOUX. — Mme FITZ HERBERT
à M. Wildenstein
(Bagatelle)



Photos Moreau frères. CHARPENTIER. — JULIETTE LAMBER
à Mme Juliette Adam
(Bagatelle)



C.-M. DUBUFE. — LA LISEUSE (Mlle DUMENILLET)
à M. Guillaume Dubufe
(Bagatelle)

celui de *Madame Lucien Bonaparte,* au comte Joseph Primoli, par Houdon, qui est presque un chef-d'œuvre, il ne nous restera, hélas! que peu de temps pour donner un regard aux portraits modernes. Mais la plupart nous sont depuis longtemps connus.

On prendra cependant plaisir à revoir le curieux portrait de *Madame Stumpf et de sa fille* dans une forêt, de Corot, celui de *Madame Henri Fouquier*, qui fait penser à certains Manet, de M. Carolus-Duran, et de trouver ici le portrait justement célèbre et qui prend en vieillissant plus de fraîcheur encore, de *Mademoiselle M...*, connu sous le nom de *Printemps*, de Manet.

On se convaincra aussi, si ce n'est déjà fait, que le portrait de sa mère par M. René Ménard et le portrait de sa mère par M. Lucien Simon sont des morceaux excellents à tous les points de vue, et que celui de *Mademoiselle X...*, par M. Charles Cottet, contient quelques-unes des meilleures qualités du peintre du *Pays de la mer*. On a réuni là et rapproché le portrait de *Madame Dagnan-Bouveret* par son mari, celui de *Madame Gautreau*, qui eut son heure de gloire, par M. G. Courtois, celui de *Juliette Lamber,* délicieusement expressif et pensif, par Charpentier, celui si vivant et si fin de *Madame Victor Klotz*, par Mademoiselle L.-C. Breslau, celui de *Madame Henri Lerolle,* par Besnard, morceau de transition qui offre un très vif intérêt, celui de *Mademoiselle Germaine Besnard,* par M. Aman-Jean, celui, très frais et très vivant, de *Madame Edmond Ferry,* par M. Henri Morisset ; et l'on voit voisiner



Photo Moreau frères

TH. COUTURE. — Mlle E. POINSOT
à Mme Sorel
(Bagatelle)

Madame Guignard peinte par M. Roll avec *Madame Ernest Renan,* par Ary Scheffer, et *Madame Judith Gautier,* l'auteur du *Collier des jours,* par M. J. Sargent, avec *Mademoiselle Cavalieri* et *Madame G. Dubufe,* deux des plus éblouissants morceaux de M. Jean Boldini, et la *Comtesse de Gironde,* par Baudry, fort beau portrait vraiment, avec *Madame Bizet,* par Delaunay, une des maîtresses toiles de cette exposition et avec *Madame Jules Claretie,* par Hébert, et la *Dame à la mantille,* de Gustave Courbet, puissante page avec une fort belle série de cinq portraits de femmes d'Henner : *Madame Charles Floquet, Madame Charles Kestner, Mademoiselle Scheurer-Kestner,* la *Comtesse de Kessler* et *Mademoiselle de Kessler, marquise de Brion,* et l'on voit voisiner le délicieux portrait de *Jeune Fille*, *Mademoiselle B. R...,* de M. Maurice Boutet de Monvel, qui est bien une des plus adorables choses qu'ait signées ce délicat artiste, si charmante dans sa robe rose, sur un fond rose, avec tous les traits de son mignon visage ingénu et clair si finement et si tendrement détaillés, avec ce *Portrait de femme* que Madame Marguerite Rossert, — avec Mademoiselle Breslau, les deux seules femmes artistes vivantes conviées à cette exposition — a peinte, très vivante, très vraie, avec tout son talent de miniaturiste éprise des meilleures traditions de son art et cherchant sans cesse, sans sortir des limites qui le définissent, à élargir cet art tombé aujourd'hui en désuétude, à lui redonner le droit de ne pas être tenu comme un de ces arts



Photo Moreau frères.

PAJOU. — Mlle RAUCOURT (marbre) à M. Wildenstein *(Bagatelle)*

d'agrément où s'amusent les demoiselles de la bonne société.

Et puis, il y a — et ce sont, je crois bien, les deux seuls morceaux de sculpture moderne qui figurent ici — deux têtes de femmes en bronze du statuaire Alfred Halou, deux admirables têtes d'expression et de vérité franche qu'aucune mode de vêtement ni de coiffure ne date : c'est un *portrait de Paysanne* de la Haute-Savoie, et le *portrait de Mademoiselle Alexandrine (vieille de la Beauce).* D'un modelé simple et ferme M. Halou a merveilleusement exprimé dans ces physionomies la patience, la force calme, l'entêtement, la probité inflexible, la tendresse peu expansive de la paysanne. Parmi ces élégances d'autrefois et d'aujourd'hui, dans cette assemblée de femmes célèbres et fêtées, de reines et de comédiennes, de princesses et d'artistes, de femmes d'hommes illustres, ou de femmes du monde, ces deux effigies de femmes du peuple, de deux Françaises de la montagne et de la plaine ont une noblesse non pareille. Sous la coupole du château de Bagatelle, dans ce décor d'un luxe et d'un raffinement suprêmes, elles parlent le simple langage de la nature et de l'humble vie, elles disent toutes les réserves de santé, de force qui sont en elles; elles sont comme les génitrices de la matière vivante qui, en s'affinant à travers les siècles, a créé ces êtres de frêle grâce, de pensée subtile, de sensibilité et c'est elles qui ont donné leur sève à ces fleurs précieuses de civilisation...

GABRIEL MOUREY.



Photo Moreau frères.

CHINARD. — FEMME DE LA RÉVOLUTION (terre cuite) à M. Eugène Kraemer *(Bagatelle)*

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

LES ARTS

N° 92 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Août 1909

LA COLLECTION DE M. PIET-LATAUDRIE



PLAT EN ÉTAIN
Art français. — Fin du XVIe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

Collection de M. PIET-LATAUDRIE

Un amateur ! Comme ce mot a perdu de sa signification, et le personnage, dans vingt ans, existera-t-il encore ? Comment d'ailleurs actuellement pourrait-il continuer à exercer son flair, à satisfaire sa curiosité ? Il avait jadis des loisirs et de l'activité, et connaissait admirablement les régions diverses de ce Paris spécial, où il était assuré de lever presque quotidiennement son gibier. Il ne rentrait alors jamais bredouille, après avoir vu la pièce prise au collet du braconnier.

Aujourd'hui, comme les carabiniers, il arrive toujours trop tard ; le petit antiquaire, visité sans relâche par les rabatteurs du puissant marchand, réservera toujours à ce dernier la bonne pièce dont la valeur, en quelques heures, aura décuplé, centuplé, quand elle aura été présentée dans un somptueux salon à la grossière envie d'un étranger. L'achat d'un bibelot de prix, cela fait partie des plaisirs d'un voyage à Paris, et dans les halls des grands hôtels cosmopolites rôdent d'élégants et inquiétants intermédiaires. Les objets d'art ont leurs cotes à Paris, avec d'extraordinaires variations, selon la tête des preneurs.

M. Piet-Lataudrie, pendant trente ans, s'était beaucoup amusé à faire sa collection ; et quelle consolation elle lui fut pendant les derniers mois de sa vie, quand sa santé si touchée le retenait éloigné de ses amis et du milieu où il aimait tant vivre. Depuis quinze ans, d'ailleurs, il n'était peut-être pas entré un objet de prix dans cette collection si variée, tellement l'amateur fut rebuté par le maquignonnage des objets d'art auquel il assistait ; et vivant des souvenirs que chaque objet lui rappelait, en sentant intimement l'intérêt, parfois une tristesse lui venait à l'idée qu'ils seraient dispersés un jour, et passeraient probablement entre des mains avides et indifférentes à leur beauté.

Avec quelle rapidité des collections de ce genre se font et se défont à l'heure actuelle ! De toutes celles que depuis tant d'années nous avons déjà étudiées ici, que restera-t-il dans dix ans ? Quelques-unes, toutes formées et telles qu'elles se comportent, sans épuration, seront passées en bloc au pays des dollars. Elles y constitueront les cadres précieux des grands musées du Nouveau Monde, qui n'auront pas connu les débuts modestes, les accroissements lents de collections où chaque objet pourrait dire l'examen critique, la négociation laborieuse de ceux qui ont apporté le meilleur d'eux-mêmes à les former.

Cela a commencé par la collection de l'expert M. Ch. Mannheim, par celle du baron Oppenheim, de Cologne, par les séries de céramique italienne de M. Gavet ; les collections de M. Hœntschell ont commencé à prendre le même chemin que suivront celles de M. Sigismond Bardac. Le Metropolitan Museum de New-York ferait œuvre pie en dressant dans son grand vestibule une plaque de marbre où seraient inscrits en lettres d'or les noms des amateurs étrangers au goût desquels il devra d'avoir accaparé, en dix ans,



STATUETTES

Terre cuite. — Ateliers de Tanagra. — IIIe siècle av. J.-C.

(Collection de M. Piet-Lataudrie)

tant de belles choses qu'en d'autres temps la durée de plusieurs générations de conservateurs de musées ne suffisait pas à rassembler.

Ce goût de collectionner de vieilles choses n'aura d'ailleurs bientôt plus à se satisfaire. Quel sera l'aliment offert désormais à l'appétit de l'amateur ? L'objet ancien est devenu rare. Même de moyen intérêt, il atteint des prix considérables : de tout premier ordre, il équivaut à une fortune. N'a-t-on pas vu récemment un objet merveilleux trouver preneur à un quart de million ? Et plus l'objet est cher, plus le coup est tentant ; le domaine de la curiosité est devenu une Bourse comme toutes les autres, avec ses mouvements passionnants. Ce n'est plus l'objet en lui-même qui sera possédé passionnément par celui qui en jouissait pour sa beauté : c'est comme objet de spéculation, avec les risques qu'il offre, et l'agio qui s'organise autour de lui. Et dans ce jeu, d'ailleurs un peu trop facile, où l'un des joueurs apporte si peu de résistance à être blousé, quel curieux champ d'observation pour celui qui voudrait écrire le roman de l'Amateur au XXe siècle. Balzac, revenu parmi nous, n'y manquerait pas, et nous donnerait un digne pendant au *Cousin Pons :* mais comme les personnages seraient autres ! Il nous dévoilerait le mécanisme de ces syndicats cosmopolites qui manœuvrent d'une façon assez pareille à ceux des sucres ou des farines, et l'on verrait passer à l'arrière-plan certaines figures mystérieuses et voilées, voilées des nuages de poussière que soulèvent sur les grandes routes leurs rapides automobiles.

* * *

La collection de M. Piet-Lataudrie, dans son étonnante variété qui indique une si grande



LE PENSEUR
Statuette de terre cuite. — Ateliers de Tanagra
IIIe-IIe siècle av. J.-C.
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



MARS
Statuette bronze. — Art gréco-romain



VASE A FIGURES NOIRES
Art grec. — Ve siècle av. J.-C.
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



UN MIME
Statuette bronze. — Art romain



SAINT JEAN
Plaque d'ivoire. — Art allemand. — xe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

largeur de goût, peut se diviser, pour l'étude, en trois parties inégales, que nous passerons en revue successivement : les Antiques, — le Moyen Age et la Renaissance — et l'Orient musulman.

I. — Les Antiques

Sans être très nombreuse, la charmante collection d'antiques, terres cuites, céramiques et bronzes, formée par M. Piet-Lataudrie est très choisie : elle fut faite il y a très longtemps, amoureusement sélectionnée par un homme qui avait connu les plus charmantes œuvres des musées d'Athènes et du Louvre, et qui, loin de rechercher les sujets exceptionnels et rares (le plus grand danger que courent les amateurs de ces fragiles objets !), n'a demandé aux charmantes statuettes de Tanagra ou de Myrrhina qu'il réunissait, que de lui apporter un peu de la grâce et du charme qui toujours émanent d'elles.

Le vif plaisir que donne une petite réunion bien composée de ce genre, c'est le reflet qu'elle apporte de la grande statuaire, dont elle n'est qu'une application directe et industrielle. — Car ces coroplastes ne cherchaient, en les modelant, ni gloire, ni grand profit : établis dans de petites boutiques, sur l'Agora, et aux abords des cimetières, ils façonnaient à la grosse, dans leurs moules, ces petites poupées que les passants achetaient et portaient tout de suite aux tombeaux des leurs, ou posaient dans leurs foyers auprès des dieux protecteurs.

Comme l'a si bien dit M. Heuzey, certaines de ces figurines perpétuaient dans le tombeau comme une ombre de la vie terrestre et de ses amusements, le mort par delà la vie devant continuer à réjouir ses yeux de la vue de ces femmes charmantes, assises, représentées avec le miroir ou le coffret de toilette, ou debout et noblement drapées. C'était, selon un mot heureux, « l'escorte et la compagnie dans le tombeau ». Et, d'un autre côté, si les sujets amusants, grotesques et même obscènes ne faisaient pas défaut, ils étaient placés là dans un but de protection et de conjuration, pour occuper les morts, les divertir, de manière à désarmer leur colère et à rompre les influences néfastes du tombeau.

Et aujourd'hui, ces petites sculptures innombrables se présentent à nous avec un caractère précieux et rare, et leurs possesseurs s'enorgueillissent d'en posséder quelques spécimens dans leur vitrine. Elles y apportent le sens merveilleusement plastique d'une belle attitude et d'un beau drapé, comme cette jolie statuette de femme debout, dont la main



SAINT LUC
Plaque d'ivoire. — Art allemand. — xe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

droite relève jusqu'à sa poitrine les plis de son manteau; image d'une suprême élégance où le coroplaste de Tanagra mettait tout son sentiment du rythme et de la beauté. C'est là un des deux types généraux qui se rencontrent le plus souvent dans les tombeaux tanagréens, le type de la femme drapée et le type de la femme voilée, et la figure qui nous occupe montre bien que, dans ce genre, les coroplastes ont apporté une singulière fantaisie à se libérer du caractère traditionnel. Faut-il y voir une représentation bien particulière de la Ménade, à en juger par les pampres qui ornent sa coiffure? Mais alors, vierge bachique, apaisée, mélancolique, s'abandonnant à son rêve.

De plus pénétrant sentiment est cette belle statuette de Penseur, qui rappelle un peu une figure tout analogue du musée du Louvre : assis sur un banc, les jambes croisées supportant son coude, il songe, le menton sur son poing, adossé à un terme que surmonte une figure de Bacchus. Il est coiffé de cette couronne en bourrelet que portent tant d'Éros; œuvre exquise, d'une poésie et d'un charme très prenants, pour laquelle on consulterait avec intérêt le travail de M. Cartault, *Terres cuites grecques* (pl. V).

Puis voici les charmantes fantaisies d'un art populaire qui prend ses sujets dans la vie qui l'entoure : une jeune femme, un genou posé sur le sol, a rendu libre son bras



SAINT MARC
Plaque d'ivoire. — Art allemand. — xe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



SAINT MATHIEU
Plaque d'ivoire. — Art allemand. — xe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

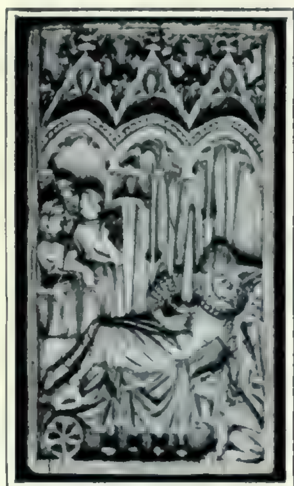
gauche, et apparaît ainsi demi-nue, épaule et poitrine, avec une largeur de modelé d'une extraordinaire beauté. Les modeleurs grecs ont tiré de cette pose différents motifs toujours élégants, qui permettent de voir, dans les unes, des cueilleuses de fleurs d'après le mythe de Demeter et de Coré, cueillant des fleurs dans la prairie avant son enlèvement par Hadès; et, dans les autres, des joueuses d'osselets. Cette série de figurines a été fort bien classée et étudiée par M. Heuzey dans un mémoire *Des Monuments grecs* en 1876; — un petit Amour marche dans la naïve impudeur qui lui fait entr'ouvrir tout son manteau, type charmant de ces petits Éros, comme Ed. Pottier en trouva tant à la nécropole de Myrrhina, et dont le musée du Louvre possède de jolis exemplaires — deux petites filles se portent, en jouant, dans un de ces mouvements dont l'étude peut être cherchée dans le Dictionnaire des antiquités de Saglio au mot « Ephedrismos ». M. Heuzey avait pensé voir Demeter rapportant des enfers sa fille Coré, mais M. S. Reinach préfère y voir, avec beaucoup d'autres archéologues, une scène familière dont on n'a retrouvé aucun prototype dans la grande sculpture.

Puis voici deux pièces où, dans de petites dimensions, on

peut goûter tout l'art décoratif si pur des peintres de vases : l'un est un vase blanc à figures noires, de la fin du VIe siècle ou du commencement du VIIe, sur la panse duquel, avec une très grande liberté, sont représentés des hommes marchant au stade, précédés du moniteur qui tient sa baguette, le rabdophore, représentation qu'a fort bien étudiée M. Fougères dans l'excellent article *Gymnasium*, qu'il a donné au Dictionnaire des antiquités de Saglio. — L'autre est un scyphos bas à deux anses horizontales, du milieu du Ve siècle, d'un atelier travaillant d'après le grand peintre Douris, sur lequel sont représentés une femme et un éphèbe en rouge sur fond noir, et où se retrouve le goût du maître pour les scènes familières, pour l'étude des types humains qui l'entouraient, et dont il cherchait avant tout à rendre les formes vivantes et les mouvements d'un pinceau agile et sûr, qui n'indiquait que l'essentiel, spirituellement.



SCÈNES DE LA VIE ET DU MARTYRE DE SAINTE CATHERINE
Diptyque d'ivoire. — Art français. — XVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



LE CHEVALIER AUX ÉPÉES
Plaque de coffret en ivoire. — Art français. — XIVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

Enfin, deux jolies statuettes de bronze complètent ce bel ensemble : l'une, provenant de l'ancienne collection Castellani, représente le dieu Mars Italiote, dans le mouvement de la marche, à rapprocher du Mars étrurien de Todi, qui, avec la Minerve d'Arezzo, est à peu près la seule image divine étrusque de grande sculpture qui ait échappé aux ruines des sanctuaires qui les renfermaient. Mais si l'on suit ces types divins dans les figurines, on voit dans quel sens se sont transformés à travers les âges les types religieux de l'Étrurie, successivement conçus à l'image des types orientaux, puis des types helléniques. Le Mars de Todi a été publié par M. Martha, dans son *Art étrusque*, fig. 210.

Une charmante statuette de bronze, qui fut jadis dans la collection Lafaulotte après être passée par les mains de Piot, représente un mime qui marche en sautillant, vêtu seulement d'un ridicule petit manteau qui n'arrive pas seulement aux genoux et laisse les jambes nues. Sa grosse tête à barbe frisée, d'une dignité un peu grotesque, le relie étroitement à cet autre bronze célèbre et bien souvent publié d'acteur qui est dans la collection Dutuit. M. Boissier a bien su nous initier à ce monde du théâtre romain, où le mime était bien souvent un pitre toujours prêt à encaisser des coups de poing et des coups de pied, à moins qu'accompagnant l'acteur principal, il ne fût sa doublure comique, arrachant le rire en copiant ses gestes, et en parlant comme lui.



LA VIERGE ENTRE SAINT JEAN ET SAINTE CATHERINE
Volet de diptyque en ivoire. — Art français
Fin du XIVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



MASSACRE DES INNOCENTS
Fragment de retable en ivoire. — Art français. — Fin du XIVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

II. — Le Moyen Age et la Renaissance

De cette nombreuse collection d'objets d'art du moyen âge et de la Renaissance, où presque toutes les séries sont représentées plus ou moins abondamment, nous ne serons retenus que peu d'instants devant trois charmantes petites sculptures flamandes que les huchiers flamands du début du XVIe siècle enrichissaient de cette riche



SUJETS CIVILS
Plaque de coffret en ivoire. — Art français. — XIVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

polychromie dont brillaient les beaux retables brabançons. Un petit groupe de trois figures, dans lequel la Vierge s'affaisse dans les beaux plis harmonieux de sa cape, entre les bras de ses deux fidèles, saint Jean et sainte Madeleine, est d'un charmant sentiment dans la spontanéité et la cordialité du geste avec lequel l'une et l'autre cherchent à réconforter et à relever la Mère de leur divin Maître. — Et tout à côté, les deux fidèles amis de Jésus nous réapparaissent debout, dans l'attitude des mains jointes, où ils devaient se trouver de chaque côté de la croix. Noblement drapés dans les souples et beaux plis de leurs vêtements, dominant la douleur concentrée qui les poigne, spectateurs muets d'un drame dont la figure du saint Jean apparaît plus particulièrement bouleversée, alors que la Madeleine se raidit dans sa douleur que la crispation de ses mains seule affirme.



MIROIR
Ivoire. — Art français. — Début du XVI[e] siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

Charmantes sculptures d'un rythme calme, de nobles lignes, sur lesquelles le temps a doucement amorti l'éclat d'un or qui les enveloppe de ses doux reflets.

* * *

Dans la série des ivoires, nous allons rencontrer quelques pièces, parmi beaucoup d'autres, tout à fait dignes de retenir notre attention :

Sur quatre belles plaques d'ivoire sont représentés les *Évangélistes,* avec leurs symboles familiers. Ils sont assis sur des sièges bas et ajourés recouverts de coussins, les pieds sur des tabourets dont les formes sont une indéniable survivance de l'art byzantin. Drapés dans des manteaux aux amples plis qui se croisent, ils sont tournés vers le livre que présentent : l'aigle, à saint Jean; l'ange, à saint Mathieu; le bœuf, à saint Luc; le lion, à saint Marc. La rudesse de leurs visages, la disposition de leurs chevelures séparées par une raie au milieu du front et retombant en longues mèches derrière leurs oreilles, l'énorme disproportion de leurs mains et de leurs pieds, sont autant de signes qui les apparentent à d'assez nombreux monuments d'ivoire sortis des ateliers monastiques allemands du IX[e] ou du X[e] siècle, travaillant d'après des modèles byzantins. Ce sont des caractères que nous avions déjà eu l'occasion de constater en étudiant, ici même, une intéressante plaque d'ivoire, représentant le Christ et les douze Apôtres, faisant partie de la collection de M. Chalandon.



UN PROPHÈTE
Plaque d'ivoire. — Art italien. — XV[e] siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

Les ivoires gothiques français de la collection Piet-Lataudrie offrent une grande variété et montrent bien le développement de cet art, sinon depuis ses origines au XIII[e] siècle, du moins depuis le moment où les ivoiriers cherchent, au XIV[e] siècle, à rendre le pathétique dans les scènes de la vie du Christ et des Saints. Un des plus parfaits est ce petit fragment de retable de la fin du XIV[e] siècle, avec une scène du Massacre des Innocents, sujet très rare, dont on retrouverait l'analogue dans une plaque de la collection Homberg, appartenant à M. Mutiaux. — Un volet de diptyque, avec la Vierge entre saint Jean et sainte Catherine, même époque, est un rare spécimen de ces plaquettes ajourées, et très typique aussi de ces visages à nez pointus dont M. R. Kœchlin a retrouvé les traces dans les vitraux, et que représente aussi le groupe du musée de Langres.

Bien curieuse et rare encore est cette petite plaque de coffret représentant la pluie d'épées sur le chevalier endormi, sujet tiré de la légende médiévale de Lancelot, dont on retrouverait l'analogue dans la collection Spitzer, et qu'a étudiée M. Dalton dans un article du Burlington Magazine. — Une charmante plaque de coffret civil, avec quatre groupes d'amoureux se tenant embrassés sous des arcatures, nous rappelle un ivoire de l'ancienne collection Mannheim, aujourd'hui à M. Pierpont-Morgan.

Avec le diptyque décoré de scènes de la vie et du martyre de sainte Catherine, nous nous trouvons



SAINTE CATHERINE
Plaque d'ivoire. — Art français. — XV[e] siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

au xve siècle, avec un art plus tourmenté, moins plastiquement pur, plus dramatisé de mouvements, plus maniéré, et l'on peut le rapprocher d'un intéressant coffret du musée du Louvre, d'un diptyque de l'ancienne collection Spitzer et de deux plaques ajourées de l'ancienne collection Oppenheim — toutes pièces où se révèlent des modifications profondes dans le style, et une sculpture plus réaliste, mais aussi plus maniérée, d'un genre différent de ce qu'avait créé le xive siècle — comme la charmante plaque d'une Annonciation sous une arcature trilobée — ou celle ajourée d'un Prophète assis dans une chaire devant un pupitre supporté par une colonne sous une élégante arcature trilobée, dans cette attitude recueillie et attentive que les sculpteurs, cent cinquante ans plus tôt, avaient déjà cherchée dans des représentations analogues.

Charmant enfin, le délicieux miroir à main en ivoire du xvie siècle, décoré d'un buste de personnage dans un encadrement de couronne, à rapprocher d'un charmant ivoire semblable, de la collection de M. Paul Garnier. L'ancienne



SAINTE MADELEINE
statuette en bois doré
Art flamand. — Commencement du xvie siècle

LA VIERGE S'ÉVANOUISSANT DANS LES BRAS DE SAINT JEAN ET DE LA MADELEINE
groupe en bois doré
Art flamand. — Commencement du xvie siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

SAINT JEAN
statuette en bois doré
Art flamand. — Commencement du xvie siècle

forme des boîtes de miroir composées de deux valves était alors tombée en désuétude : on les avait remplacées par ces petits miroirs munis d'un manche, sculptés sur leur revers et enfermés dans un étui de cuir ouvragé.

Orfèvrerie et Émaillerie. — De l'importante série de l'orfèvrerie et de l'émaillerie se détache tout d'abord une petite plaque de grande rareté, en émail champlevé, d'un atelier rhénan de la deuxième moitié du xiie siècle, où se trouve représentée une des vertus théologales, la Prudence, sous la forme d'un personnage nimbé, agenouillé, tenant entre ses mains un serpent à tête de chien; on retrouve dans cette petite plaque les colorations d'un vert si particulier, et de bleu rompu de blanc, spéciales à ces ateliers de l'Est qui dès le xiie siècle rivalisaient avec les ateliers limousins et les ont même souvent dépassés par la beauté de leur gamme d'émaux colorés.

De beaux produits des ateliers limousins se présentent

ici à nous : ce sont d'abord deux petites châsses en émail champlevé. L'une, de forme très habituelle d'édifice à toit élevé avec deux rampants très inclinés, est décorée de personnages réservés et gravés, avec les têtes rapportées en relief; très fine de gravure, très belle de couleur. — L'autre est de forme plus rare, rectangulaire, portée sur quatre pieds droits assez élevés, avec couvercle dont des basilics forment les arêtes, décorée de deux médaillons circulaires où des anges se détachent à mi-corps, réservés et gravés sur un fond émaillé de rinceaux, tandis que de l'autre côté sont fixés, au milieu de cabochons retenus dans des bâtes, trois figures en relief, raides poupées dénuées d'art qu'on expédiait par grosses aux ateliers d'orfèvres, qui les fixaient au moment où le travail d'émaillerie des plaques était terminé.

Mais ces figures d'applique, de pratique toute commerciale, qui étaient d'utilisation courante dans les ateliers d'orfèvrerie limousine durant toute l'époque gothique, étaient parfois d'un plus beau caractère quand l'orfèvre qui les repoussait était plus pénétré et plus conscient du grand art de la statuaire dont se fleurissaient les belles églises du centre de la France. C'est ainsi que M. Jean Marquet de Vasselot avait cru retrouver, dans certaines figures de ce genre en bronze doré de la collection de M. Martin Le Roy, comme un reflet du style des statues du portail de l'église de Carennac, dans le Lot. Quatre figurines d'applique, sans doute quatre Apôtres, que nous rencontrons ici, très dignes dans leurs tuniques courtes qui s'arrêtent à leurs genoux, et esquissant un beau geste symétrique, sont un bon spécimen de cet art des figures rapportées de la fin du XIIe siècle. — Et plus encore cette superbe figure d'apôtre, les pieds croisés sur l'étroit « suppedaneum », vêtu d'une sorte de jupon plissé par-dessus lequel retombent les plis de sa tunique, et qui, tenant le livre de la main gauche, tient levée, d'un beau geste, sa main droite; figure qui se trouve dissociée de ses deux frères, actuellement dans la collection de M. Martin Le Roy.

Deux superbes plaques provenant d'une croix, décorées d'un ange et d'un aigle les ailes éployées, se détachant en émaux champlevés d'une splendide profondeur sur un fond riche de bronze doré, indiquent assez quelle grandeur de dessin et quelle rigueur de style les artisans français de



MONSTRANCE CUIVRE DORÉ ET ÉMAILLÉ
Art italien. — Fin du XIVe siècle

MONSTRANCE EN FORME DE CYLINDRE
Art français. — XIVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

CIBOIRE EN CUIVRE DORÉ, DÉCORÉ D'ÉMAUX CHAMPLEVÉS
Art limousin. — XIIIe siècle

l'époque romane savaient apporter à la décoration des objets d'orfèvrerie qui leur étaient confiés.

Et quand l'orfèvre et l'émailleur ne faisaient qu'un, il savait trouver les belles proportions et la svelte élégance de formes, comme dans ce beau ciboire où les émaux bleus, gris et rouges s'harmonisent si bien, et dont le fût interrompu d'un nœud vigoureux, pose sur un pied hexagonal coloré de doux émaux.

Jusqu'à ces dernières années, il était admis d'attribuer aux ateliers français (quelques-uns avaient pensé, sans preuves directes d'ailleurs, à quelques ateliers siennois) un certain nombre de petits monuments d'émaillerie champlevée où dominaient des rouges d'un éclat et d'une qualité bien particuliers. Mais le beau travail récent que l'éminent archéologue allemand M. Otto von Falke a consacré à l'Émaillerie champlevée des ateliers de l'Est, autorise à supposer tous ces émaux sortis d'un atelier de Vienne, en Autriche. Il ne faut donc pas chercher une autre origine à cette curieuse et rare Boîte aux Saintes Huiles, qu'un Arménien apporta jadis à M. Piet-Lataudrie du Bazar de Constantinople, amusant retour d'une pièce qui avait voyagé. De forme rectangulaire, de robustes contreforts séparent sur chaque face trois plaques où, sous de charmantes brindilles, des Saints sont assis sur des bancs, se



CHASSE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ
Atelier limousin. — 2e moitié du XIIIe siècle

CALICE CUIVRE DORÉ DÉCORÉ D'ÉMAUX PEINTS
Art limousin, XVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

BOITE AUX SAINTES HUILES, ÉMAUX CHAMPLEVÉS
Atelier de Vienne (Autriche). — XIVe siècle

détachant sur des fonds alternativement bleus ou rouges piquetés de bleu; — ces beaux émaux d'un rouge profond se retrouvent sur le couvercle. Très précieux et rare monument dont je ne trouverai à rapprocher, à Paris, qu'une charmante boîte ronde de même famille, faisant partie des collections de la marquise Arconati-Visconti, et une autre petite boîte aux saintes huiles qui est passée récemment de la collection de la comtesse de Béarn dans celle de M. Martin Le Roy.

Au XIVe siècle, à un moment où l'émaillerie champlevée allait agoniser en France, ce procédé y fut peut-être encore pratiqué dans des travaux d'ordre civil, mais le fut certainement d'une façon plus courante en Espagne; je veux parler de tous ces petits objets d'usage, mors de chapes, bossettes ou pièces de harnachement de cheval, souvent d'un goût exquis.

Ce qui a caractérisé l'orfèvrerie des divers pays d'Europe depuis le XIIIe siècle jusqu'à la Renaissance, c'est l'application des formes architectoniques à toutes ses parties. Tous les efforts de l'orfèvre tendent à imiter avec la plus scrupuleuse exactitude un monument en ses détails, au moins quand il doit exécuter une pièce religieuse.

C'est ainsi que nous apparaissent ici trois monuments d'orfèvrerie importants : soit qu'il s'agisse de cette charmante petite *monstrance* du XIVe siècle, en forme de cylindre horizontal surmonté d'un toit à deux rampants interrompus en leur milieu par un véritable petit édicule en forme de tour carrée dont le sommet porte une croix ; — de cette jolie boîte aux saintes huiles en cuivre doré et gravé, au-dessus de laquelle se dresse cette véritable toiture quadrillée avec une crête ajourée ; — et mieux encore,

de cette superbe monstrance tubulaire à couvercle en forme de coupole, à lanternon ajouré surmonté d'une croix, qui se trouve contrebutée de contreforts en cuivre doré, véritables membres d'architecture qui, tout autour du reliquaire, hérissent leurs pinacles sveltes et élancés. On ne saurait oublier, dans ce beau monument d'orfèvrerie, les petites plaques d'émaux peints italiens qui décorent le nœud hexagonal dont le pied se trouve enrichi.

Un bien beau calice en cuivre doré, posant sur un pied d'une admirable forme polylobée, dont le nœud se trouve orné de petits médaillons d'émail peint, bien français ceux-ci, nous sera une heureuse transition pour passer à l'étude des objets de ce genre, où nous allons voir représentés les plus grands maîtres émailleurs de Limoges aux XVe et XVIe siècles. Ces charmantes petites plaques, bien dignes de Jean II Pénicaud, sont de la plus riche couleur. Le calice même rappelle un bel objet de la même espèce que possède l'hôpital de Limoges.

⁂

Les origines de l'Émaillerie peinte, aussi bien en France qu'en Allemagne, sont loin d'être connues avec une suffisante précision. Que les premières œuvres de cette nouvelle industrie aient été fortement influencées par les estampes dont les cahiers circulaient alors dans les ateliers, cela n'est pas contestable. C'est cette confrontation des premiers émaux peints avec les estampes (offrant des dates à peu près certaines) qui éclairera définitivement le sujet, et c'est ce beau travail que nous attendons de M. Jean Marquet de Vasselot, qui y attachera l'obstination de ses recherches.



BAISERS DE PAIX ORNÉS D'ÉMAUX PEINTS
Ateliers limousins. — Commencement du XVIe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

Jusqu'à ce que ces recherches nous aient apporté des résultats nouveaux, nous continuerons à considérer comme d'un primitif, et ses œuvres comme archaïques, les plaques d'émaux peints attribuées à ce mystérieux artiste désigné sous le nom de Monvaerni, dont on ignore tout. Et ce nom lui-même, qu'est-il ? Le nom de Monvae, sur un émail des collections de la princesse Dzialinska, au château de Goluchov, est-il une abréviation incorrecte de ce nom de Monvaerni trouvé sur un triptyque de la collection Ernest Odiot ? Mais les caractères un peu sauvages et d'une rare valeur de ces émaux, la tonalité si puissante de leurs couleurs, leur indéniable originalité, permettent aisément de grouper autour de ces deux monuments types tous ceux de la même espèce qui ont ainsi constitué, en tête de l'histoire pro-

visoire des émaux peints, une petite série du plus vif intérêt.

La petite plaque de la collection Piet-Lataudrie représentant la Lapidation de Jésus vient y prendre une place éminente. Nous y trouvons ces très légers reliefs, ou plutôt renflements d'émail, par lesquels l'émailleur a cherché à modeler son sujet; ces rehauts d'or sur les vêtements, ces terrains jaunes et verts se soulevant en grosses mottes hérissées de petits bouquets de plantes comme dans les tapisseries, ce ciel constellé d'étoiles d'or au milieu des strates de petits nuages flottants, et surtout cette harmonie dont des artistes plus subtils, plus adroits et plus délicats ne retrouveront pas les puissants accents. Qu'on remarque le mot Jupiter inscrit sur le bord de la cotte d'un des hommes.

Il restera à déterminer ce que cet énigmatique artiste a tiré de lui-même ou emprunté aux graveurs de son temps, influence bien frappante dans les émaux peints du commen-



1 et 3. PLAQUES DE CROIX. — Émail champlevé. — Atelier limousin. — Milieu du XIIe siècle. — 2. LA PRUDENCE. — Émail champlevé. — Art rhénan. — XIIe siècle
4, 5 et 6. BOSSETTES ET PIÈCES DE HARNACHEMENT DÉCORÉS D'ÉMAUX CHAMPLEVÉS. — Art espagnol. — XIVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

cement du XVIe siècle, inspirés d'estampes flamandes, plus rarement allemandes, du milieu du XVIe siècle, — quand le goût envahissant d'italianisme étouffait tout sentiment personnel, avant qu'Étienne Delaune et Petit Bernard n'aient exercé, dans la seconde moitié du XVIe siècle, un empire incontesté.

De toute cette famille des Pénicaud, qui ouvre vraiment à Limoges, à la fin du XVe siècle, les dynasties d'artistes émailleurs qui illustrèrent la cité pendant tout le XVIe siècle, Nardon Pénicaud est celui auquel on est tenté de rapporter toutes les pièces qui offrent encore un caractère suffisamment archaïque. Nous trouvons ici de lui deux charmantes plaques cintrées, montées en baisers de paix, où les proportions assez courtes des corps, la rondeur des visages, le modelé épais de l'émail, le cerné accentué des traits, sont d'assez sûres indications du style et des pratiques de l'aîné de la famille des Pénicaud.



PETIT COFFRET D'ÉTAIN CISELÉ
Art français. — XVIe siècle

BOITE AUX SAINTES HUILES. — CUIVRE DORÉ
Art français. — XVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

CHASSE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ
Atelier limousin. — 2e moitié du XIIIe siècle

Jean Ier Pénicaud, son frère ou son neveu, s'inspira comme son parent des estampes flamandes ou françaises de la première Renaissance, et se signala par un usage très assuré du paillon dans les fonds, donnant aux émaux encore plus d'éclat qu'ils n'en auraient naturellement, et ménageant dans ses fonds de petites étoiles d'or qui constellent le ciel, comme dans cette charmante plaque de la Vierge tenant l'Enfant Jésus assis sur elle, un livre ouvert, Vierge dont le visage est modelé en légers tons de bistre, comme avait coutume de le faire Nardon Pénicaud. Et la vivacité et la transparence des émaux triomphent dans la splendide plaque de la Crucifixion, dont les bruns et les ors éclatent



GROUPE D'APPLIQUE DE CHASSE
Bronze doré. — Atelier limousin. — Fin du XIIe siècle

UN APOTRE. — FIGURE D'APPLIQUE
Bronze doré. — Atelier limousin. — 2e moitié du XIIe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

GROUPE
Bronze doré. — Atelier limousin
XIIIe siècle

sur un fond bleu turquoise d'une beauté rare, ou cette belle plaque du Christ lié et flagellé dont le corps nu, savamment modelé, s'enlève sur un fond vert profond aussi beau que celui du célèbre triptyque de la Galerie d'Apollon, que le Louvre doit à la générosité de M. Leroux ; comme le paillon joue son rôle éclatant dans la plaque ronde représentant Jésus parlant à Madeleine dans un délicieux paysage! Au revers de ces émaux se trouve le poinçon au P couronné des Pénicaud.

Jean II Pénicaud, qui appartient au milieu du XVIe siècle, fut un des plus habiles émailleurs de Limoges à pratiquer le dessin par enlevage, et à réussir excellemment les dégradés



1. JEAN Ier PÉNICAUD (ATTRIBUÉ A). — JÉSUS ET MADELEINE. — Commencement du XVIe siècle. — 2. JEAN II PÉNICAUD (ATTRIBUÉ A). — LA VIERGE ET L'ENFANT. — Début du XVIe siècle. — 3. JEAN PÉNICAUD Ier (ATTRIBUÉ A). — LE CHRIST FLAGELLÉ. — Début du XVIe siècle. — 4. JEAN III PÉNICAUD. — ÉMAIL PEINT. — Milieu du XVIe siècle. — 5. MONVAERNI. — LE CHRIST LAPIDÉ. — XVe siècle. — 6. JEAN II PÉNICAUD (ATTRIBUÉ A). — COMBAT DE CAVALIERS. — Grisaille. — Milieu du XVIe siècle. *(Collection de M. Piet-Lataudrie)*

des noirs et des gris sur des blancs, en douces et fines grisailles. Une plaque, représentant un Combat de Cavaliers, montre supérieurement ce dont il était capable.

La grande plaque où Vénus, dans un délicieux paysage pastoral, voit fuir Cupidon qui s'envole, indiquerait assez, si elle n'était signée P. Courteys, à quel point cet excellent maître, celui de Pierre Reymond, sut bien mettre en pratique les procédés des premiers émailleurs du XVIe siècle; et si ses grisailles n'ont pas la fluidité de celles de Jean II Pénicaud, elles offrent du moins une vigueur d'accent très personnelle.

Les deux médaillons ovales, par l'éclat extraordinairement brillant de leurs émaux, un peu papillotant même, par la gamme des verts Véronèse ou émeraude, et aussi par le maniérisme des figures, sont assez caractéristiques de l'art d'un des derniers émailleurs limousins avec lesquels on doive encore compter à l'extrême fin du XVIe siècle, avec Jean de Court.



1. JEAN DE COURT (ATTRIBUÉ A). — Émail peint. — Fin du XVIe siècle. — 2. JEAN Ier PÉNICAUD (ATTRIBUÉ A). — LA CRUCIFIXION. — 3. JEAN DE COURT (ATTRIBUÉ A). — Émail peint. — Fin du XVIe siècle. — 4. P. COURTEYS. — Plaque d'émail peint. — 2e moitié du XVIe siècle.

(Collection de M. Piet-Lataudrie)



ÉTUIS DE CUIR
Art italien. — XVIe et XVIIe siècles
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

Céramique. — Il est surprenant de constater à quel point la céramique italienne est devenue rare à Paris dans les collections particulières depuis la dispersion des collections de M. Gavet, qui en possédaît de si extraordinaires séries, toutes passées en la possession de M. Pierpont-Morgan. Si bien que ceux mêmes qui se sont le plus passionnément voués aux choses de la Renaissance, tels que M. Edmond Foulc, ne possèdent pas une seule œuvre de



RELIURES
Art français. — XVIe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie.



TAPISSERIE
Art français. — 1re moitié du XVIe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



PLATS EN FAÏENCE
Ateliers de Faenza. — Fin du xve siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

céramique dont le rayonnant éclat, le caractère décoratif viendraient si bien jouer à côté du beau bois d'un meuble, de la patine sombre d'un bronze. M. Piet-Lataudrie, d'esprit ouvert et de goût étendu, n'avait pas négligé cette admirable branche de l'art italien.

Les trois plats de Faenza sont des spécimens charmants et variés de ces ateliers au xve siècle. Le plus grand, avec son marli à rinceaux, ses quatre coquilles symétriques en bistre, l'entrecroisement de ses croix, porte un ombilic assez saillant, sur lequel est représentée en bleu pâle une licorne, une patte posée sur une boule. — Bistre et bleu, c'est aussi l'harmonie de ce charmant plat d'un décor bien régulier d'écailles et de hachures en zigzags. — Le plus ancien des trois est peut-être le plat à écusson d'armoirie, qui porte sur son marli et sur l'entour du médaillon central ce beau décor de plumes de paon librement tracé en deux bleus, un clair et un foncé. Un peu postérieur, et d'environ 1520, est un beau vase décoré d'un buste de Minerve casquée et en armure, que coupe une large bande, alors qu'au revers, sur le col, se développe un décor de rinceaux fleuris, harmonie en brun et bleu. — Excellent spécimen de l'atelier de Faenza, dit la Casa Pirota, et qu'on peut rapprocher d'un vase très analogue, avec représentation dans le médaillon d'une statue équestre romaine, publié par Fortnum (pl. XVIII de Maiolica).



VASE EN FAÏENCE
Atelier de Faenza. — xvie siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

* * *

Un beau morceau de tapisserie, où un jeune chasseur, la dague au flanc, un faucon retenu sur le poing gauche, s'avance vers un second personnage qui tient un second faucon sur son

poing droit, se rattache aux tapisseries bien françaises par le type des visages, la présentation du sujet clair et simple, et sa naïveté. On y retrouve l'agrément des fonds tout égayés d'arbustes, de fleurettes et de buissons, des tapisseries françaises à sujets de bergeries du XVI[e] siècle. Si les costumes ne nous renseignaient pas déjà sur l'époque où cette tapisserie dut être tissée, vers 1550, l'encadrement de ces pilastres, d'une Renaissance un peu maladroite et gauche, nous fournirait une suffisante indication.

Les Cuirs et Reliures. — Les gens du moyen âge avaient mis un grand luxe dans la décoration des boîtes, étuis et gaînes de cuir, où ils enfermaient les menus objets qu'ils emportaient avec eux, et qui affectaient généralement la forme de l'objet qu'ils devaient contenir. Cette décoration affectait deux formes : une forme en relief, obtenue par l'estampage et dont les cuirs qui la portent sont dits « cuirs bouillis », et un décor de gravures fines et bien souvent dorées. Les Italiens semblent surtout avoir eu du goût pour le relief. Le cuir était d'abord nourri avec certains corps gras chauffés à une certaine température, surtout de la cire fondue et dissoute dans certaines essences qui lui laissaient sa souplesse, puis des formes d'étoupe consolidée et fixée par des matières agglutinantes donnaient les formes du



PLAQUETTES DE BRONZE
DEUX PLAQUETTES D'APRÈS PIERRE BIART (Art français, XVI[e] siècle). — MODERNO (ATTRIBUÉ A). — HERCULE ENFANT ÉTOUFFANT LES SERPENTS (Art italien, début du XVI[e] siècle). — CELLINI (ATTRIBUÉ A). — PLAQUETTE OVALE. — PLAQUETTES ITALIENNES
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



CLÉS
Fer. — Arts français et allemand. — XVIe et XVIIe siècles

COUTEAUX GRAVÉS ET CISELÉS
Arts français, allemand ou italien. — XVIe ou XVIIe siècle

(Collection de M. Piet-Lataudrie)

relief à produire. Le cuir, encore humide, appliqué ensuite, se modelait sur cette préparation, et le modelé sommaire ainsi obtenu était accentué ensuite par quelques pressions destinées à détacher de la masse les parties secondaires, mais surtout par des incisions qui, précisant les contours, dessinaient les détails. Nous avons ici un excellent spécimen de ce genre de travail dans le bel étui de poire à poudre armorié, décoré de léopards dressés dans des rinceaux. Comme nous rencontrons deux beaux exemplaires de cuir gravé et ciselé tout à fait dans l'esprit qui dirigeait les relieurs.

Trois remarquables reliures sont très significatives de l'art d'un Grollier, avec le bel arrangement de rubans entrelacés et peints, frappés avec une singulière énergie ; comme sur le livre d'heures de la marquise Orivillière, sur les plats duquel, dans un superbe rythme, se croisent et passent d'élégants rinceaux qui partent de deux gueules de monstres tels qu'on les rencontre sculptés sur les panneaux de meubles. Ce beau livre, avec les gravures sur bois de Pierre Voeris, fut imprimé à Lyon par Macé Bonhomme.

Un autre beau livre des *Simulacres et historiées faces de la mort,* daté de 1538, a inspiré au relieur du temps des motifs appropriés au sujet avec des têtes de mort sur tibias entre-croisés, semés sur les deux plats de sa reliure.

Le Métal. — *Les Bronzes.* — Bien que peu nombreuse, la petite série de bronzes se recommande par quelques pièces de haut intérêt, dont la principale est un superbe seau à anse dont la panse est décorée de masques reliés par des guirlandes, et qui, par la largeur de son décor et sa magistrale exécution, n'est pas indigne de l'art de Andrea Riccio.

Une plaquette ronde de Moderno, représentant le petit Hercule marchant, tenant serrés dans ses mains deux ser-

pents qui se replient autour de ses bras, se trouve également à Paris dans les collections Gustave Dreyfus et Paul Garnier.

Deux plaquettes provenant d'un coffret et représentant des Renommées volantes, qui sont assez dans l'allure et le mouvement de celles qu'on a pu attribuer à Pierre Biard à la petite galerie du bord de l'eau du Louvre, et deux petites statuettes d'homme portant un seau et de femme marchant un pot de lait sur la tête, sont très représentatives de l'art naturaliste des Flandres, dont le musée possède déjà une fermière trayant sa vache.

La collection Piet-Lataudrie possède un plat d'étain d'une grande importance, qu'on a dénommé Bassin de Mars et qu'on a pendant longtemps attribué au grand potier d'étain allemand Caspar Enderlein. Mais Demiani, dans son remarquable ouvrage sur les étains paru à Leipzig en 1897, a élucidé un grand nombre de questions à ce sujet et a déclaré cette pièce française comme se rapprochant beaucoup du Bassin de la Tempérance de François Briot. Certains des motifs qui le décorent ont été retrouvés par lui dans la décoration d'une armoire sculptée en 1600 pour l'hôtel de ville de Montbéliard, dans le Jura. On ne saurait trop admirer dans un pareil plat l'entente savante de la décoration de la plus pure Renaissance, et la beauté de ces reliefs, si nettement et si vigoureusement accentués.

La Serrurerie-Coutellerie. — Parmi la charmante série de la ferronnerie et de la coutellerie, nous avons cherché quelques types artistiques et rares : la clé ne devient véritablement un réel objet d'art qui s'éloigne de la ferronnerie et se rapproche de la bijouterie qu'à partir du XVIe siècle. Jusque-là, les clés sont très simples, un peu lourdes, travaux de forge, et ne deviennent très ouvragées dans la partie supérieure qu'au XVIe siècle. Celle-ci, dans l'anneau de laquelle un oiseau stylisé s'éploie au milieu de fins rinceaux, est un délicat travail, aussi fin qu'un boîtier de montre. — Une autre, où un chasseur suit ses chiens qui poursuivent un renard, ne peut être antérieure à la fin du XVIe siècle ou au commencement du XVIIe siècle. — Une belle clé à anneau plein décoré d'un médaillon chiffré et de rinceaux, nous offre un élégant spécimen de l'art mobilier au XVIIIe siècle.

Quel joli travail raffiné se trouve aussi sur les couteaux, où de grands artistes ont exercé leur talent de graveurs et de ciseleurs, ne se contentant pas, bien souvent, de faire des manches de couteaux de rares œuvres d'art en soi, mais s'attachant aussi à graver sur les lames de charmants motifs décoratifs, comme dans ces deux jolis couteaux à manches droits, du XVIe siècle.

Dans la collection Spitzer s'est trouvé, sous le n° 112, un couteau tout semblable à celui dont le manche est formé d'un lion dressé, que fit peut-être un ouvrier allemand du XVIe siècle ; comme d'un atelier des mêmes régions, au commencement du XVIIe siècle, put sortir ce beau couteau à virole ajourée dont le manche porte deux figures finement gravées, et dont un analogue se trouvait également dans la collection Spitzer, au n° 72 du catalogue.



STATUETTE
Bronze. — Art flamand. — Début du XVIIe siècle

ANDREA RICCIO (ATTRIBUÉ A). — SEAU
Bronze. — Art padouan. — Fin du XVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

STATUETTE
Bronze. — Art flamand. — Début du XVIIe siècle

III. — Les Arts de l'Islam

C'est là une des parties les plus fortes et les plus admirables de le collection de M. Piet-Lataudrie, et l'on peut dire que dans ce domaine il fut vraiment un des précurseurs. Il la commença au moment où, sous l'heureuse impulsion de Sir Charles Robinson, le musée Victoria and Albert du South Kensington, constamment aidé par ses agents consulaires d'Orient, organisait ce département oriental, dont les destinées devaient être si éclatantes et semblait devoir être un exemple pour les musées étrangers. M. Piet-Lataudrie rappelait volontiers, qu'ami de Darcel et de Courajod, il les excitait sans cesse à s'engager dans cette voie sans qu'il trouvât le moindre écho dans les goûts du premier, et que ce fut par la faute de Courajod que l'Union des Arts décoratifs ne vota pas l'acquisition en bloc de la collection d'Albert Goupil, à la vente duquel elle rachetait quelques tapis et quelques cuivres pour une somme de peu inférieure à celle que lui aurait coûté la collection entière.



COUPE EN FAIENCE
Asie Mineure. — XVI[e] siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

Le goût de M. Piet s'était fort affermi et assuré au cours de plusieurs voyages qu'il fit en Égypte et en Asie Mineure, sans hâte, avec la conscience d'un touriste doublée du goût passionné du curieux et de l'artiste. Et, chose étonnante, aucune des plus belles choses qui font la gloire de cette collection ne fut achetée en Orient, au cours de ces voyages, la plupart acquises à Paris, des mains d'Arméniens correspondants des marchands du Bazar de Constantinople. Comme contemporain, je ne vois vraiment qu'Albert Goupil qui ait apporté à réunir les belles choses de l'Orient musulman, le goût délicat et raffiné qu'y sut mettre M. Piet-Lataudrie lui-même.

Nous nous bornerons à étudier ici les deux séries de cuivres gravés et incrustés d'argent, et les céramiques, deux séries incomparables qu'il sera dorénavant impossible de songer à refaire jamais; quelques-unes des plus belles pièces d'ailleurs étant connues du public, qui put les exa-

miner à l'Exposition des Arts musulmans, organisée au Musée des Arts décoratifs en 1903.

Sans vouloir reprendre ici les développements d'une étude encore assez obscure qu'il est aisé de retrouver dans le *Manuel d'Art musulman*, vol. II, par G. Migeon (Picard, éditeur, 1907, Paris), nous resterons attaché au classement provisoire, que nous avons timidement tenté, des cuivres arabes. On peut supposer que les origines de cet art doivent être cherchées du côté de l'Iran, comme le doivent être aussi les origines de la céramique. Et comme les cuivres arabes portent de fréquentes et abondantes inscriptions, gravées ou incrustées, où nous pouvons retrouver des indications de souverains, d'artisans, de villes, parfois même des dates, il y a là un faisceau de renseignements qui ne laissent pas que de nous donner des moyens de comparaison et de rapprochements extrêmement instructifs.

Il n'existe pas, à notre connaissance, d'inscription sur un cuivre qui porte une date antérieure à la fin du XIIe siècle, et si ce n'est pas un des cuivres de la collection de M. Piet-Lataudrie qui porte la plus ancienne date, elle nous offre du moins une pièce du plus grand intérêt, et d'une date très voisine. C'est une petite aiguière en cuivre gravé, avec un bec affectant vaguement la forme d'une lampe antique. Elle porte un nom de propriétaire, Uthman, fils de Sulaïman de Nakhtchiwan, et la date de 1190. C'est donc une origine absolument persane.

A ce groupe persan devrait se rattacher un autre groupe de cuivres dont le développement dut être à peu près parallèle dans ces régions de la Haute Mésopotamie, où les princes de Mossoul remplirent leur cité de monuments admirables. A ce groupe appartiennent ces aiguières et ces chandeliers surprenants ornés de frises de lions ou d'oiseaux en haut relief ou au repoussé, dont le fameux chandelier de M. Piet-Lataudrie peut assurément être considéré comme le plus caractéristique spécimen.

Il est impossible d'oublier, ne l'aurait-on vu qu'une seule fois, cet extraordinaire chandelier, de forme trapue, avec, sur l'épaulement, sa couronne d'oiseaux en ronde bosse, tous tournés vers l'extérieur, comme prêts à prendre leur vol, et ces deux frises circulaires sur la panse de lion assis, hiératiques, séparées par une large bande de bossages. La pièce a tout ensemble un caractère de rudesse et de majesté incroyable.



CHANDELIER AVEC DÉCOR EN RELIEF REPOUSSÉ
Art de Mossoul. — Début du XIIIe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

En dehors du grand groupe des cuivres, qu'on peut dénommer pour plus de commodité, perso-mésopotamiens, une autre grande série peut être appelée *syro-égyptienne,* et prit un développement extraordinaire, comme d'ailleurs tous les arts qui furent pratiqués pour ces souverains mammlouks et leur cour, épris d'un luxe fou. Et chose curieuse, il est fréquent que sur les cuivres fabriqués en Égypte pour des Égyptiens, se retrouve le nom d'un artisan de Mossoul, ce qui indique assez la grande renommée des ateliers de Mésopotamie, dont les artisans étaient recherchés.

C'est ainsi qu'un grand bassin de la collection Piet-Lataudrie, décoré de grands médaillons sur un fond guilloché, porte sur son rebord l'inscription « gravure de Ali, fils de Husaïn de Mossoul, fait au Caire l'année 684 (1285) », dont le nom d'ailleurs se retrouve, à dix années plus tôt, sur la superbe aiguière du Musée des Arts décoratifs de Paris, provenant de la collection A. Goupil.

L'Exposition des Arts musulmans de 1903 eut du moins cet avantage, entre quelques autres, de permettre à l'éminent épigraphiste Max van Berchem de relever toutes les inscriptions qu'il put rencontrer

sur les pièces exposées, et d'y découvrir toute une série d'indications nouvelles et inédites sur des sultans de la dynastie Rassoulide du Yémen (Arabie méridionale), qui furent pour les Mammlouks des alliés respectueux, adoptèrent souvent leurs idées et leurs goûts, construisirent des monuments à l'instar de ceux du Caire, et se firent faire des cuivres incrustés d'argent, dans le goût de ceux qu'on faisait pour les souverains d'Égypte.

Parmi les treize à quinze objets sur lesquels M. van Berchem put relever des inscriptions ou des armoiries afférentes aux Rassoulides du Yémen, deux appartenaient à M. Piet-Lataudrie, un grand plat rond de cuivre incrusté d'argent, décoré d'inscriptions, de cartouches et de rinceaux, porte le nom de Al'Abbas, fils d'Ali, fils de Dawud (souverain du Yémen), — et un grand chandelier est au nom d'un fonctionnaire du sultan rassoulide Malik Mudjahid Ali.

Un très remarquable plat de la même collection, d'une très fine incrustation, et très riche d'argent, porte, dans un compartiment central, un souverain trônant entre deux personnages, et dans des compartiments rayonnants, des figures debout et nimbées, indiquant avec évidence que c'est là une représentation de personnages chrétiens. Ce n'est pas un fait unique : on rencontre motifs semblables dans le bassin du duc d'Arenberg, à Bruxelles ; sur une aiguière



AIGUIÈRE. — CUIVRE GRAVÉ
Nakhtchiwan. — Perse (1190)

MORTIER EN BRONZE
Art de Mossoul. — XIIIe siècle

(Collection de M. Piet-Lataudrie)

de la collection de M. Homberg, et sur ce beau chandelier du Musée des Arts décoratifs (ancienne collection Goupil).

* * *

La céramique d'Orient est d'une complexité infinie, et une collection privée ne pourrait avoir la prétention d'en refléter les divers aspects. En prendre conscience à peu près totale ne peut vraiment se faire qu'à Londres, du British au Kensington, et dans quelques collections privées, dont celle de M. du Cane Godman peut être considérée comme un des plus beaux musées du monde de la céramique persane.

Et cependant la collection de M. Piet-Lataudrie est singulièrement riche et variée. Arrêtée, comme je le disais, en son développement depuis plus de quinze ans, elle n'a pas pu s'enrichir de tout ce que l'Orient (la Perse, la Mésopotamie, l'Égypte) nous a, par ses fouilles, révélé depuis lors. D'ailleurs, les pièces de fouille, malgré leur beauté de couleur et leur intérêt archéologique, auraient été un peu dépaysées dans ce milieu des belles pièces à l'émail intact, à la conservation parfaite.

A part quelques jolies étoiles de revêtement, manquent ici ces belles céramiques de la Perse, témoignant de la perfection à fixer le reflet, pour nous renseigner sur ces premiers ateliers de Rey ou Rhagès, ville qui fut détruite par l'invasion mongole dans le premier quart du XIIIe siècle, dont les tumuli au nord-est de Téhéran furent explorés depuis longtemps, mais dont les amateurs d'il y a vingt ans, sauf en Angleterre, négligèrent les fragments d'un si réel intérêt. Ce n'est qu'à la céramique lustrée de la Perse, datant d'un siècle plus tard, que M. Piet-Lataudrie s'attacha, à celle qui enrichissait de ses étincelants revêtements les murs d'Ispahan et de Véramin. C'est ainsi que nous ren-



CHANDELIER DE CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
Art égyptien. — XIVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



BASSIN DE CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
au nom d'un artiste de Mossoul,
fait au Caire en 1285
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



PLAT EN CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
avec personnages chrétiens
Art syro-égyptien. — XIVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

controns ici une superbe plaque décorée d'une lampe de mosquée suspendue et d'inscriptions en relief bleu sur un fond lustré de rinceaux et de fleurs, ainsi que quelques belles étoiles et croix dont les branches venaient s'intercaler dans les angles des étoiles pour s'y associer en surfaces émaillées.

Mais incomparablement riche est, au contraire, la série des pièces céramiques de formes des ateliers qui travaillaient en Perse pour la dynastie des Sefévides, à la fin du



RELIURE D'UN LIVRE PERSAN
XVIe siècle

CARREAU DE CÉRAMIQUE VERT ET OR
provenant de la mosquée de Brousse. — Asie Mineure, XVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

RELIURE D'UN LIVRE PERSAN
XVIe siècle



PLAT EN FAIENCE
Damas et Asie Mineure, XVIe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



LAMPE DE MOSQUÉE EN FAÏENCE
Asie Mineure. — XVIe siècle

GOURDE EN FAÏENCE
Kutayeh. — XVIe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

BOUTEILLE EN FAÏENCE
Asie Mineure. — XVIe siècle



CHOPE EN FAÏENCE
Asie Mineure. — XVIe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



CHOPE EN FAÏENCE
Asie Mineure. — XVIe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



ENSEMBLE D'ÉTOILES ET DE CROIX DE REVÊTEMENT

Perse, XIIIe-XIVe siècles

(Collection de M. Piet-Lataudrie)



FAIENCES A LUSTRE D'OR
Art persan. — XVIe-XVIIe siècles
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

XVIe et au commencement du XVIIe siècle, bouteilles à longs cols, bols et petits vases à cols très évasés, recouverts de ce lustre rubis ou chamois si heureusement fixé, se prêtant à la fantaisie de cette décoration florale exubérante qui monte et s'épanouit aux panses de ces pièces si élégantes de forme, si plastiquement réussies au tournassage.

Mais cette admiration si franche qu'on sent ici pour l'art céramique de la Perse, on la sent non moins complète pour l'art céramique de la Syrie et de l'Asie Mineure, qui couvrit les mosquées d'Asie Mineure et de Constantinople des prodigieux revêtements où jamais l'art du décorateur ne se déploya mieux que sur ces vastes surfaces. Et tous sont ici représentés. Si, des carreaux de revêtement, nous n'en avons reproduit qu'un seul, il est d'importance, car il est exceptionnellement rare : c'est un de ces petits carreaux à émail vert de mer décoré d'ors apposés à la feuille au feu de moufle, et qui font à la mosquée verte de Brousse ce féerique décor, le plus riche, le plus mystérieusement beau et le plus rare qu'on puisse imaginer.



AQUAMANILE EN FAÏENCE
Andalousie. — XVe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

Quant aux pièces de forme, plats, gourde, vases ou bouteilles, c'est le choix le plus sélectionné que le plus sévère amateur puisse rêver. Il n'est pas là une seule pièce qui ne soit tout à fait à la tête de la série. Que ce soient les deux plats de Damas, l'un où seuls jouent les bleus en nuances variées, depuis les plus accusés et les plus forts jusqu'aux plus délicats, dans

COLLECTION DE M. PIET-LATAUDRIE



PLAT. — Valence, xve siècle
PLAQUE DE FAIENCE LUSTRÉE. — Perse, xive siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)



VELOURS
Scutari, XVIe siècle
(Collection de M. Piet-Lataudrie)

ce décor presque uniquement géométrique et à inscriptions jouant sur ce fond de rinceaux de fleurettes qui court aussi sur le marli — l'autre plat où, sur un fond d'écaille vert pâle qu'on retrouve sur beaucoup de pièces d'Asie Mineure, de celles qu'on a dites de Rhodes, s'enlève ce ferme dessin de trois croissants fermés où s'inscrit une élégante guirlande de fleurettes brunes, alors qu'un marli bleu soutient de sa vigoureuse harmonie ce merveilleux accord de tons.

Et, devant ce magnifique plat à fond rouge tomate, où est demeuré en réserve blanche un bel oiseau de paradis entouré de palmes et de fleurs vertes, on songe à cet autre extraordinaire plat de Damas aux bleus si suaves, de la collection R. Kœchlin, où un charmant oiseau à petite échelle se trouve ainsi perdu dans la plus riche végétation.

Puis voici la lampe de mosquée, aux jacinthes bleues, aux œillets rouges, dont la qualité ne le cède guère à celle du British Museum; ou bien la grande gourde aux rinceaux cursifs bleus sur bleu ; ou encore la splendide bouteille où une étrange animalité s'épand en réserve blanche sur le fond vert de mer le plus profond qu'une chimie céramique bien conduite au four puisse atteindre.

Et l'on arrive ainsi à ces trois pièces qui demeurent inégalées, le triomphe de la céramique décorée, auprès desquelles ne sauraient que pâlir, se raidir et se dessécher les décors rigides et durs des plus beaux Rouen : ces deux chopes dont l'émail blanc est d'une profondeur, d'un éclat et d'une douceur uniques, faisant vibrer les rouges, les bruns et les verts de ces enroulements des disques conjugués, de ces tulipes, de ces pavots, de ces asters, où l'art du décorateur céramique a atteint son plus haut point, comme l'art du peintre né, doué du sens le plus subtil de l'harmonie et des valeurs colorées, s'est affirmé dans cette prodigieuse coupe où, sur un fond saumoné, s'épanouissent de beaux œillets blancs triomphants.

Puis, franchissant dans toute sa longueur la Méditerranée, nous nous retrouvons en Espagne, à Valence, où de grands artistes reprenant, au XVe siècle, les traditions du lustre qui leur étaient venues d'Orient, se sont appliqués à y apporter ce beau décor épigraphique et floral en bleu foncé, qui accuse toute sa fierté dans le grand plat à marli plat, l'égal des plus beaux que le Louvre doit à la générosité de Davillier et de Leroux; — comme les céramistes d'Andalousie apportaient dans de rares pièces de formes, telles que le précieux aquamanile à forme de chien couché, cette technique de mosaïques d'émaux en blancs, bruns et verts, qu'ils réussirent si bien dans les carreaux de revêtement des maisons de Séville et de Triana.

C'est sur ces éclatantes choses qu'il me faut prendre congé de la collection de M. Piet-Lataudrie, au seuil de laquelle vous attendaient toujours l'accueil le plus souriant et la joie partagée des souvenirs d'un Orient dont tant de belles choses vous rappelaient la couleur.

GASTON MIGEON.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

LES ARTS

N° 93 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Septembre 1909



Photo G. Felici (Rome).

LA NOUVELLE PINACOTHÈQUE DU VATICAN. — UNE SALLE

LA NOUVELLE PINACOTHÈQUE

DU VATICAN

La Galerie du Vatican est de formation trop récente pour avoir une tradition. Sa création remonte aux premières années du xxe siècle et, par une ironie de l'histoire, elle est indirectement due à Napoléon Ier.

Le palais du Vatican, avant Pie VII, ne possédait pas de galerie de peintures. A côté des incomparables collections d'Antiques, à côté de la précieuse bibliothèque et du trésor inappréciable constitué par les peintures disséminées dans les chapelles et les appartements, les Papes n'avaient pas senti la nécessité ou reconnu l'opportunité d'instituer



Photo Anderson (Rome).

BENOZZO GOZZOLI. — LA VIERGE EN GLOIRE
(Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque)

une collection de tableaux. A la vérité, quelques-uns, avant le pontificat de Pie VII, étaient conservés dans les salles Borgia, mais ils étaient en nombre trop limité et d'une valeur trop modeste pour pouvoir former une véritable pinacothèque. C'est alors qu'intervint Napoléon qui, en réunissant en trophées ces chefs-d'œuvre épars, facilita dans la suite l'institution de la fameuse collection vaticane.

Le général Bonaparte, dans le célèbre traité de Tolentino, avait demandé et obtenu, comme butin de guerre, cent œuvres d'art appartenant au Pape ou aux églises et couvents des États Pontificaux. Puis, durant l'invasion, en 1798, les commissaires de la République choisirent, dans l'État



Photo G. Felici (Rome).

LA NOUVELLE PINACOTHÈQUE DU VATICAN. — UNE SALLE

romain, encore cent quinze peintures parmi les plus belles et les plus estimées à cette époque, et les envoyèrent en France.

Le gouvernement pontifical avait dû consentir ces sacrifices, mais il ne cessa de considérer la clause du traité de Tolentino et la spoliation de 1798 comme tout à fait injustifiées. Lors des événements de 1814, qui amenèrent la chute de Napoléon, il s'efforça d'obtenir des alliés l'autorisation de reprendre les tableaux cédés à Napoléon. Le sculpteur Canova fut envoyé à Paris et chargé des négociations. Celles-ci furent longues et difficiles, car la France, soutenue par la Russie et l'Autriche, ne voulait pas céder les trophées de ses victoires. La mission de Canova menaçait d'échouer. Mais, après 1815, les sentiments des alliés s'étaient modifiés, et Canova avait gagné à sa cause l'Angleterre et la Prusse. Après de longs pourparlers, auxquels prirent part Lord Castlereagh et Lord Wellington, le traité de Vienne décida, le 30 septembre 1815, que la restitution était justifiée, et autorisa Canova à prendre possession des œuvres réclamées. Cette reconnaissance et cette autorisation ne suffirent pas à vaincre la résistance des directeurs du Louvre, et Canova dut demander le secours des forces campées à Paris pour accomplir sa mission. Et c'est seulement par l'intervention effective des troupes alliées que Canova entra en possession des œuvres d'art qui appartenaient à l'État romain (1).

Cependant, les trésors ne furent pas tous rendus. Une grande partie des tableaux avait été envoyée dans différents musées et églises des départements en 1800, sur l'ordre de Bonaparte. Ces œuvres ne purent être reprises. Des cent tableaux cédés par le traité de Tolentino, soixante-dix-sept seulement retournèrent à Rome, et des cent quinze, pris en 1798, trente-six seulement furent remis au représentant du Pape et transportés à Rome.

La nouvelle de la reprise des œuvres d'art fut accueillie avec joie à Rome, et leur retour donna lieu à de grandes fêtes. On célébra cette victoire diplomatique comme un triomphe national. Toutefois, le Pape se garda de rendre à leurs légitimes propriétaires les œuvres ramenées à Rome, et, de l'ensemble des restitutions, il forma la Galerie du Vatican.

La nouvelle collection se ressentit des goûts de l'époque à laquelle elle fut constituée. Le XVe et le XVIIe siècle y sont le mieux et presque uniquement représentés. Des préraphaélites, dont plusieurs chefs-d'œuvre avaient été emportés en France, aucun pourtant n'était revenu. Canova, qui admirait à l'extrême les artistes du XVIIe siècle, ne s'était préoccupé que faiblement de la restitution des œuvres des artistes du Quattrocento, qu'il ne pouvait pas comprendre et auxquelles il attribuait une valeur bien modeste.

C'est donc Raphaël et les fastueux Seicento qui eurent la place d'honneur au retour, et la vieille pinacothèque vaticane montra clairement les préférences d'une époque très exclusive dans ses goûts.

(1) Cf. *Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire et les reprises des Alliés en 1815*, par Charles Saunier (Paris, Laurens, 1902).

Au groupe constitué par les restitutions vinrent s'ajouter plus tard, grâce aux soins de Grégoire XVI et de Pie IX, quelques autres œuvres de la Renaissance, tirées, pour la plupart, des églises de l'Ombrie, et qui apportèrent dans la Galerie vaticane les premiers accents du Quattrocento.

Cependant la collection, tout en comprenant des œuvres fameuses de Raphaël, du Titien, du Dominiquin, ne répondait pas à la renommée du Vatican. Reléguée au dernier étage du grand palais, en des salles très modestes et très peu convenables, elle ne pouvait subir de comparaison avec la splendeur d'installation du Musée des Antiques.

Le pape Pie X a donc eu une idée particulièrement heureuse en donnant aux peintures de la Galerie une installation digne de la tradition vaticane et en réunissant en une seule collection les nombreux tableaux conservés dans la bibliothèque du Vatican, la petite galerie du palais du Latran, les appartements privés du Pape et quelques magasins du palais.

C'est ainsi qu'on a constitué une galerie incomparable, un complément idéal des autres collections artistiques du Vatican, une galerie parmi les plus riches, les plus intéressantes et aussi les plus élégantes du monde.

De même que Léon XIII légua son nom à la restauration des salles Borgia, Pie X a marqué de son nom une des plus belles et des plus dignes institutions artistiques du Vatican.

Les traditions artistiques de la papauté sont ainsi perpétuées de la manière la plus heureuse.

La nouvelle Pinacothèque vaticane a été ouverte dans un local des mieux disposés. Sur les côtés de la longue voie qui mène à l'entrée du musée existaient d'énormes locaux utilisés comme magasins et remises de voitures. C'est dans ces locaux transformés et réparés que la nouvelle galerie a été installée. On a ainsi obtenu huit grandes et lumineuses salles, qui ont été arrangées avec un goût exceptionnel. L'architecte Sneider a dirigé les travaux de construction et c'est à lui qu'on doit le projet et les dessins des stucs du plafond. Les huit salles prises sur des magasins informes et laids sont à présent le siège idéal d'une parfaite galerie. Les parois ont été couvertes d'une étoffe vert foncé, encadrées elles-mêmes par des boiseries qui les détachent vivement du plafond tout blanc, aux admirables stucs inspirés de la plus belle Renaissance. Dans ce cadre heureusement conçu, les tableaux disposés par le peintre Seitz d'abord, et, après sa mort, par M. P. D'Achiardi, présentent avantageusement leurs titres de noblesse.

Ainsi réinstallée, la nouvelle Pinacothèque vaticane constitue un organisme complet et parfait, d'une richesse peu commune. A côté des œuvres plus fameuses et tant connues du Cinquecento et du Seicento, la belle galerie présente des œuvres rares et délicieuses du Quattrocento et des œuvres superbes du Settecento. Ç'a été une véritable révélation pour nombre d'amateurs qui avaient une idée très incertaine de la grande richesse d'œuvres primitives conservées dans le Vatican ou qui ne la soupçonnaient même pas. Les plus précieuses œuvres des maîtres florentins, siennois et ombriens



Photo Anderson (Rome).

M. PALMEZZANO. — MADONE ET SAINTS

(Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque)

du xve siècle apparaissent notamment sous une lumière bien différente et bien plus propice à l'admiration et à l'étude.

* * *

La nouvelle Pinacothèque vaticane comprend sept salles : quatre à droite et trois à gauche du grand salon d'entrée.

Dans ces salles, les trésors d'art de la collection ont été ordonnés d'une façon logique.

La première salle a été destinée aux Primitifs. Elle comprend des œuvres de la plus grande importance et de la plus exquise beauté.

Avant tout, un polyptyque d'un peintre inconnu jusqu'à présent, Jean Bonsi, Florentin, qui a signé et daté A. D. MCCCLXXI. *Johannes Bonsi de Florentia Me pinsit*, un grand tableau représentant la Vierge, l'Enfant et quatre Saints. C'est un tableau de l'école d'Orcagna, qui révèle une personnalité artistique de premier ordre, dont les œuvres exquises doivent, dans plusieurs collections, porter des noms très différents. Près de ce tableau est un autre polyptyque qui révèle également une main inconnue. Ce tableau représente la Vierge avec quelques Saints, et il appartient à l'école des Marches, probablement à un peintre plus vieux que Gentile da Fabriano mais influencé parfois par le grand novateur.

A une autre personnalité inconnue est dû un superbe *Saint François recevant les stigmates*, qui montre des caractères si parents de Piero della Francesca, qu'on pourrait voir là une œuvre d'un élève du grand artiste. Mais, en même temps, le peintre paraît avoir subi de fortes influences de Beato Angelico et même de Lippi.

Plusieurs petits tableaux présentent sous le meilleur jour les Écoles florentine et siennoise du xve siècle. Il y a plusieurs œuvres de Lorenzo Monaco, entre autres une superbe *Crèche* et une très belle *Crucifixion;* plusieurs petits tableaux attribués à l'école de Giotto, et selon Berenson, à Giotto même, comme une *Crucifixion* et trois saints : *Paul*, *Pierre apôtre* et *Ludovic*, qui ont vraiment beaucoup de caractère et peuvent être attribués, sans trop d'invraisemblance, au maître.

A ce groupe bien intéressant de Primitifs viennent s'ajouter plusieurs petits tableaux d'Angelo Gaddi, de Nicolò di Pietro Gerini, de l'école de Giovanni da Milano, à laquelle appartiennent une *Crucifixion* et une *Dernière Cène* de puissant sentiment et de grâce délicate ; d'Andrea da Firenze, qui a une *Naissance de la Vierge ;* de Bernardo Daddi, qui a une très belle *Madone,* grand tableau plein de beauté et de sentiment. D'autres œuvres nous représentent deux artistes peu connus : Giovanni da Ponte et Giovanni del Biondo, deux maîtres de l'école ou du groupe formé autour de l'Orcagna. Ces tableaux, une *Annonciation* et *Deux Saints* de Giovanni da Ponte, et une *Madone* de Giovanni del Biondo, apportent un peu de lumière sur le développement de cette école florentine si peu connue et si digne d'être mieux appréciée et aimée.

L'École siennoise nous présente un *Christ devant Pilate*, de Pietro Lorenzetti, un très beau *Sauveur* de Simone Martini, une *Mort de la Vierge* par Taddeo di Bartolo, une *Crucifixion* de Lippo Memmi, quatre petites *Histoires de la Vie de saint Étienne*, de l'école des Lorenzetti, mais très proches de l'art des maîtres. Tous ces beaux tableaux représentent bien dignement une école qui put un moment rivaliser avec celle de Florence.

La troisième salle est dominée par la grande et magnifique fresque de Melozzo da Forli. On connaissait imparfaitement jusqu'ici la superbe peinture, qui, exposée dans la vieille Pinacothèque entre deux fenêtres, ne pouvait, par suite de la défectuosité de l'éclairage, révéler toute sa beauté puissante et suggestive. Placée aujourd'hui sur une vaste paroi, devant deux fenêtres qui versent une grande richesse de lumière, la peinture se ranime, vit d'une vie nouvelle et évoque avec force les admirables figures de Sixte IV, du Platina et de la famille du Pontife glorieux.

Ce grand tableau, témoignage précieux de la vie du Quattrocento, document incomparable d'une époque lointaine, apparaît à présent comme le chef-d'œuvre de Melozzo, pour la richesse sobre et harmonieuse du coloris, pour la puissance et la pureté du dessin, pour l'évidence prodigieuse de l'architecture et de la perspective.

C'est grand dommage que l'on n'ait pu exposer ici, à côté du grand tableau historique, les admirables anges de Melozzo, qui sont conservés dans la sacristie de Saint-Pierre. Mal exposés, une grande partie de leur beauté reste cachée alors qu'elle serait apparue dans toute sa splendeur s'il leur avait été donné d'être placés dans les salles lumineuses de la nouvelle Pinacothèque.

Ces anges auraient révélé la beauté nouvelle créée par ce maître incomparable, qui a marqué dans la peinture italienne du Quattrocento un rôle des plus éminents et qui n'a pas été encore justement apprécié.

Au lieu des anges et des apôtres de Melozzo, on a exposé ici deux tableaux de son élève, Marco Palmezzano, de Forli, l'un représentant la *Vierge et l'Enfant avec six Saints*, l'autre représentant la *Vierge et l'Enfant avec deux Saints.*

Le premier de ces tableaux possède la signature de l'artiste, inscrite sur un cartel fixé à la base : *Marchus Palmezanus pictor foroliviensis faciebat MCCCCCXXXVII;* l'autre devait aussi avoir une signature sur un cartel analogue, mais elle a disparu. Ce second tableau d'ailleurs appartient à la même époque que le premier, et montre, lui aussi, l'artiste dans toute la force de son talent et de son habileté. Cependant l'un et l'autre, à côté du chef-d'œuvre de Melozzo, apparaissent bien modestes et bien pauvres d'esprit et de vie. Encore une fois le maître avance de son pas sûr, tandis que l'élève fidèle et monotone, malgré la splendeur du coloris vénitien, qu'il avait emprunté aux œuvres de Bellini, n'arrive pas à masquer sa monotonie habituelle.

Un autre tableau, près de ces deux-ci, montre de frappantes affinités avec l'art de Melozzo vu à travers l'imitation de Palmezzano. C'est une grande *Annonciation*, attribuée jadis à Francesco Francia, sur la foi d'une signature de Francia qui a été reconnue fausse. Rien de l'art profond et expressif de Francia n'est dans ce tableau qui, au contraire,



Photo Anderson (Rome)

FRA FILIPPO LIPPI. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque)



Phot. Anderson (Rome).

CARLO CRIVELLI. — LA MADONE
(Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque)

peut être considéré comme une œuvre tardive de Palmezzano, surtout pour les têtes de chérubins, tout à fait identiques à celles des tableaux de l'élève de Melozzo.

A gauche de la fresque de Melozzo ont été rangées des peintures florentines. Parmi celles-ci, il faut, avant tout, rappeler un grand tableau de Benozzo Gozzoli représentant *la Vierge donnant la ceinture à saint Thomas*. Cette peinture, qui décorait un autel d'un couvent, montre, entre le tableau proprement dit et la prédelle, une ouverture à travers laquelle on donnait la communion aux religieuses. Ce *Comunichino*, comme on l'appelle en Italie, n'est pas une des meilleures productions de Gozzoli. Les figures sont un peu dures, plutôt raides, et la couleur n'a pas l'éclat et l'harmonie des peintures du maître. Cependant la prédelle montre toute la grâce exquise de l'élève du Beato Angelico. Il y a, dans ces six épisodes de la vie de la Vierge qui décorent la longue prédelle, des motifs pleins de charme, qui rappellent bien fortement le Beato Angelico.

Cette peinture, d'ailleurs, a été autrefois attribuée au maître, et c'est seulement ces temps derniers qu'elle a été rendue au Gozzoli, auquel elle appartient vraisemblablement.

A côté de ce tableau est placé un triptyque de Filippo Lippi, *le Couronnement de la Vierge*. Cette peinture, admirablement conservée, garde encore aujourd'hui le charme spécial à son auteur. La foi la plus tendre y chante ses prières douces et consolantes, et la partie centrale surtout est parfumée du plus pur mysticisme. Le peintre des suaves Madones a peint ici la plus intime et la plus haute de ses prières. C'est vraiment une flamme divine que celle qui anime la Vierge pâle et modeste. Parmi les tableaux de Lippi, celui-ci peut être justement considéré, ainsi que le dit le Burckhardt, comme le chef-d'œuvre.

Entre ce beau Lippi et le tableau de Gozzoli sont placées quelques scènes de l'histoire de Salomé, très intéressantes pour les costumes et pour la représentation de la vie du xve siècle, qui ont été attribuées un moment à l'École française, mais qui sont certainement l'œuvre d'un peintre florentin ou siennois influencé par les formes de Pisanello.



Photo Anderson (Rome).

M. PALMEZZANO (?). — L'ANNONCIATION
(Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque)

Plusieurs maîtres siennois complètent ici la physionomie de l'école glorieuse. Sano di Pietro, Sassetta, Pellegrino di Mariano, Giovanni di Paolo viennent ajouter une nouvelle branche de laurier à la couronne idéale de la grande école.

En face, de l'autre côté de la salle, ont été exposés les tableaux de l'École lombarde. Près du fameux *Saint Jérôme* de Léonard, gloire de la galerie, est placé un délicat portrait de Bernardino de' Conti. Ce tableau, qui décorait jusqu'ici l'antichambre du Pape, représente Francesco Sforza, fils de Gian Galeazzo, ainsi que l'affirme une inscription disposée à la base et qui révèle aussi la signature de l'auteur. Parmi les œuvres si rares de Bernardino de' Conti, celle-ci tient dignement une place d'honneur. Elle n'a pas une grande expression; on y chercherait inutilement une reproduction ou plutôt une interprétation pittoresque d'un caractère. Le modèle lui-même ne pouvait le fournir, car le petit Sforza est représenté à l'âge de six ans. D'ailleurs, Bernardino de' Conti a été surtout un grand et habile décorateur, qui se complut dans la représentation de belles étoffes et de riches costumes.

Près de ce petit et gracieux portrait sont encore d'autres œuvres de différentes écoles : une *Madone* de Moretto, un beau portrait de Morone, une *Madone* de Lorenzo di Credi et une *Sainte Famille* de Garofalo.

Deux grands tableaux complètent la collection : les deux apôtres *saint Pierre* et *saint Paul,* de Fra Bartolomeo.

Vasari, qui signale les deux tableaux, ajoute que Fra Bartolomeo n'arrivant pas à exécuter à sa satisfaction les deux peintures, car il ne pouvait pas travailler à Rome aussi bien qu'à Florence, partit de Rome avant de les terminer, et laissa à Raphaël le soin d'achever le Saint Pierre. Le récit de Vasari semble peu vraisemblable : lui-même, d'ailleurs, le contredit dans la vie du Rosso, car il raconte que Fra Bartolomeo quitta Rome sans y avoir rien peint. Les deux tableaux ne révèlent aucun caractère, ni de couleur ni de dessin, de Raphaël. Au contraire, c'est l'esprit formidable de Michel-Ange qui y apparaît. Fra Bartolomeo peignit les deux tableaux sous l'inspiration puissante et inévitable du Buonarroti. C'est dans ce moment très intéressant de sa vie que les deux tableaux furent exécutés. Non seulement la disposition sculpturale des deux figures, mais le coloris même, sombre et sans éclat, avec des harmonies très foncées, rappelle puissamment Michelangelo.

La troisième salle comprend des peintres de l'Ombrie et des Marches, et révèle des personnalités inconnues et en caractérise d'autres insuffisamment connues. C'est ainsi que Allegretto Nuzi, Ottaviano Nelli et Francescuccio Ghissi représentent la plus vieille tradition ombrienne ravivée dans le Quattrocento, et répètent le dernier écho du mysticisme de saint François. Tandis que les peintres ombriens évoquent la grâce douce et tendre des peintres siennois, dont ils sont les légitimes héritiers, les peintres des Marches reprennent et continuent l'art incomparable de Gentile da Fabriano, maître de toutes les élégances et de toutes les douceurs poétiques.

De Gentile da Fabriano, la collection du Vatican nous fait entendre un écho puissant, non seulement dans les œuvres de ses imitateurs ou continuateurs, mais aussi dans celle d'un fils dont nous connaissions seulement le nom : Francesco di Gentile.

La Madone peinte par le fils du délicieux maître de Fabriano, œuvre vraiment unique dans l'histoire de l'art, révèle une personnalité artistique très intéressante, car tout en se montrant inspiré de l'art de son père, Francesco di Gentile apparaît sous l'influence de Crivelli, dont les peintures naturalistes et décoratives, souvent revêtues des plus belles couleurs de l'École vénitienne, ont laissé des traces bien marquées dans l'art des Marches.

Plusieurs autres artistes complètent les écoles de l'Italie centrale : Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino, Pinturicchio, un maître inconnu de l'école de ce dernier, qui rappelle beaucoup l'art d'Antonio da Viterbo, et Antoniazzo Romano, dont la *Madone*, peinte pour les Uditori di Rota, est le dernier écho de l'art de Melozzo. Enfin, Cola dell'Amatrice clôt la série avec une grande *Assomption,* document très intéressant pour l'histoire de l'art. Car le maître, qui a signé le tableau avec son nom et la date, 1515, apparaît en ces premières années du XVIe siècle qui marquent les plus hautes envolées de l'art italien, comme un tardif survivant du Quattrocento, un peintre rude et vulgaire dont une certaine habileté et une certaine audace du coloris n'arrivent pas à cacher la monotonie et la pauvreté d'exécution et d'inspiration.

Dans la salle suivante, le Cinquecento s'affirme au contraire dans toute sa plénitude, dans toute la richesse de sa floraison. Cette salle est dominée et presque consacrée à Raphaël. Près de la *Transfiguration*, de la *Madone de Foligno* et du *Couronnement de la Vierge,* ont été exposés la *Madone en trône avec quatre Saints,* de Perugino; un *Saint Jérôme* de Giovanni Santi, et la *Madonna de Monteluce* de Giulio Romano et Francesco Penni. Ainsi, à côté des peintures immortelles du Sanzio sont exposées les œuvres de son père, de son maître et de ses élèves. La célébration de Raphaël n'aurait pu réussir plus complète et plus significative.

De l'autre côté de l'entrée s'ouvrent trois salles, dont la première est consacrée aux peintres vénitiens. La série commence par un polyptyque d'Antonio Vivarini, signé : *1464. Antonius da Muraô pinxit.* Ce curieux tableau, moitié peinture, moitié sculpture, est de la dernière époque de l'artiste, et se ressent beaucoup de la vieillesse du peintre, qui apparaît ici assez négligé, surtout dans le dessin des mains et des pieds, et dans le coloris, qui a perdu son harmonie délicate et profonde et se charge d'ombres matérielles et vulgaires.

Une *Madone* de Carlo Crivelli, signée et datée 1482, montre l'École vénitienne dans sa première et étincelante floraison.

Cette Madone est une des œuvres les plus exquises de Crivelli et même de toute la peinture vénitienne, car à la



Photo Anderson (Rome).

BERNARDINO DEI CONTI. — PORTRAIT DE FRANCESCO SFORZA

(Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque)

grâce douloureuse et languissante d'un véritable Primitif (on a écrit que ce tableau rappelle la délicatesse des maîtres siennois) s'ajoute la splendeur des peintres vénitiens de l'âge d'or. La Vierge est assise sur une sorte de trône de marbre, vêtue d'une étoffe rouge et d'un manteau de brocart vert et or, brodé d'or, coiffée d'une riche couronne et parée sur le front d'un collier de perles. La Mère est devenue la Reine, mais elle ne perd pas, dans ce nouveau rôle, la douceur et la grâce première. Le naturalisme de Crivelli apparaît dans le haut du tableau, sur le dossier du trône, où est tendue une guirlande de fruits peints avec une vérité et un esprit incomparables.

Un autre tableau, encore, porte le nom de Crivelli. Il est daté 1481, et a été attribué jusqu'à présent à Carlo Crivelli.

Mais cette *Vierge avec quatre Saints* ne paraît pas de la même main que la précédente peinture, et n'a pas son originalité. C'est une œuvre modeste et médiocre, monotone et



Photo Anderson (Rome).

VITTORE CRIVELLI. — POLYPTYQUE
(*Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque*)

raide, d'un coloris sans éclat et sans profondeur, d'un dessin incertain et dur. Aussi doit-on reconnaître là, non la main de Carlo Crivelli, mais celle de Vittore Crivelli, le frère et imitateur du grand maître, dont la personnalité est encore confondue avec celle de son parent.

Le groupe vénitien est complété par les deux fameux Titien de la vieille Pinacothèque, qui apparaissent dans la nouvelle salle sous une lumière bien préférable. Le superbe *Portrait de Doge* a été nettoyé, et, une fois débarrassé de la crasse du temps et des retouches des restaurateurs, il s'est révélé avec toute la beauté puissante et lumineuse du grand Vénitien. Il convient de mentionner encore le tableau de Bartolomeo Montagna, la *Sainte Hélène*, d'un élève de Paul Véronèse, et enfin ce chef-d'œuvre de la collection, ce trésor de la peinture vénitienne, qu'est le *Saint Georges* de Paris Bordone, œuvre qui sera éternellement admirée, tant il y a de beauté et de grâce, qualités fondues dans une harmonie magnifique qui en règle la force et la suavité.

Saint Georges tenant de la main droite son épée et de la main gauche les rênes d'un destrier blanc, s'apprête à ache-



Photo Anderson (Rome).

ANTONIO VIVARINI. — POLYPTYQUE
(Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque)

ver le dragon déjà transpercé par la lance. Cependant, ni le dragon vaincu, ni la belle princesse enfin délivrée, ne semblent occuper l'esprit du héros, dont la pensée demeure aussi impénétrable que l'armure luisante qui le protège.

Peut-être surgit-il dans son âme généreuse une pensée de douleur, de regret et de pitié. La joie du triomphe, de la victoire présente est gâtée par la constatation du sacrifice inutile des héros naguère vaincus par le monstre. Parmi les cadavres déjà corrompus, parmi les squelettes cassés se voit le corps mutilé d'un jeune homme fort et beau. Le tronc superbe ne soutient plus sa noble tête qui a roulé par terre et gît à côté, près du bras inerte. Sa figure, rendue rigide par la mort, exprime, même dans l'ombre où elle est cachée, la douleur et l'horreur. Cette bouche, faite pour des chants d'amour, est fermée précocement dans le froid baiser de la nuit fatale. Cette vision du héros vaincu ne peut manquer d'inspirer au guerrier fortuné un sentiment de tristesse. Aussi le saint est-il plus troublé par la pensée des sacrifices passés qu'incommodé par la nauséeuse haleine du monstre. La triste réalité de la mort prend dans les spires de sa subtile poésie le saint héros, et l'éternel problème de la vie et de la mort surgit de cette apparition douloureuse.



Photo Anderson (Rome).

PARIS BORDONE. — SAINT GEORGES
(Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque)

Rarement l'art s'est élevé à une signification si noble et si haute. Les maîtres vénitiens, glorificateurs de la force et de la richesse, de la joie et du luxe, ont quelquefois surpassé la réalité de l'heure, l'apparence des choses, pour cueillir de celles-ci et de celle-là un enseignement solennel, riche d'une signification profonde. Paris Bordone qui, plus que les autres maîtres vénitiens, aimait les choses belles et mortelles, les femmes superbes, les signes de richesse, n'a pas oublié l'enseignement des grands Vénitiens et a cherché dans la vérité l'essence cachée des choses.

Dans ce tableau, il y a comme un reflet de l'art de Giorgione. Paris Bordone a abandonné l'atelier du Titien, où il a peu appris, s'approche de Giorgione, qu'il étudie avec passion et avec esprit. Dans cette étude, l'art de Paris Bordone ne subit aucune diminu-

tion d'individualité, car il était attiré, non par l'extériorité de la peinture du maître, mais par la vision profonde des choses qui pénétrait si intimement son art.

Ce magnifique tableau provient de la cathédrale de Noale, près de Trévise, où il était attribué au Pordenone. L'attribution avait pour fondement une inscription au bas du tableau, où se lisait : *J. A. Regi. Pord.* Mais cette signature a été refaite, et, à un examen attentif, on reconnaît sous le P. le B. originaire, et, sous le J., l'ancien P. Ainsi, sur le nom de Paris, on a écrit cet incompréhensible J. A. Regi, dans lequel on voulut reconnaître les premières lettres du nom Regillo, qui fut attribué au peintre après sa mort.

Rien de Pordenone n'est dans ce tableau; rien de son art agité et superficiel, dans cette vision incomparable de lumière et de couleurs, avivée par une si noble poésie.

Aux Vénitiens succède le Seicento glorieux et fastueux. Il occupe la salle suivante. Ce grand siècle artistique, qui a été si longtemps méconnu, méritait bien cette réhabilitation. Ces artistes, admirables de sincérité et de violence, ont merveilleusement reflété les aspirations de leur époque et la philosophie de leur siècle.

Les nouveautés, dans cette salle, ne sont pas nombreuses. On a dû se contenter d'exposer, dans le meilleur jour possible, les compositions connues de la vieille collection. Cependant, à côté du fameux et superbe tableau d'Andrea Sacchi, du puissant Michelangelo da Caravaggio, de l'impétueux Spagnoletto, on a placé un tableau qu'on





Photos Anderson (Rome).

FRA BARTOLOMEO. — SAINT PIERRE ET SAINT PAUL

(Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque)

croyait perdu : le *Repos en Égypte*, du Baroccio, un des chefs-d'œuvre du délicat et harmonieux seicentista, qui évoque, à la distance de deux siècles, les grâces tendres et pures des maîtres du Quattrocento. Ce tableau, célèbre en son temps, fut peint pour Simonetto Anastagi, duquel il passa d'abord à un monastère de jésuites, ensuite au Vatican. On le croyait perdu, quand, heureusement, il fut retrouvé dans l'appartement du cardinal Merry del Val, qui voulut bien le céder pour la galerie.

La dernière salle est réservée aux étrangers et, elle aussi, nous procure une agréable surprise. A côté des vieux tableaux de l'ancienne Pinacothèque, à côté du Valentin, du Murillo et du Poussin, un superbe tableau affirme la plus belle et la plus complète modernité. C'est le portrait fameux de *George IV d'Angleterre* par Lawrence, conservé jusqu'ici dans la collection du Latran. Pour la plupart des gens, il sera une véritable révélation. En effet, ce tableau, exposé dans d'excellentes conditions de lumière, apparaît comme une chose tout à fait nouvelle.

Ce portrait, un des meilleurs de Sir Thomas Lawrence, doit compter parmi les chefs-d'œuvre de l'École anglaise. La grande élégance du dessin, l'harmonie incomparable et puissante du coloris brillant où dominent le blanc et le rouge, le profond caractère de la figure, font de cette œuvre une pièce exceptionnelle dans l'histoire du portrait.

D'autres tableaux, encore, apparaissent ici comme des nouveautés, entre autres une *Déposition* de Lucas Cranach, un tableau décoratif de Seegers, représentant des *Fleurs*, un beau portrait hollandais et deux petits portraits de l'école de Holbein.

Ainsi, une vie nouvelle commence pour les vieilles peintures de l'ancienne Pinacothèque du Vatican. Dans un cadre superbe, digne des meilleures traditions artistiques de la Papauté, les vieilles peintures ont trouvé l'harmonie qui doit régler toute œuvre d'art. La Galerie, ainsi constituée, est devenue une institution artistique de premier ordre, une des plus belles collections d Europe. Aussi ne saurait-on trop glorifier les promoteurs de cette réorganisation et ceux qui l'ont réalisée.



ÉCOLE HOLLANDAISE. — PORTRAIT D'UN INCONNU
(*Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque*)

C'est avec un juste orgueil que le Pape a légué son nom à cette transformation. Dans la salle d'entrée, vis-à-vis d'un beau buste de Pie X, sculpté par M. Seeboek, a été placée cette inscription :

Pius X. Pont. Max.
Pinacothecam Vaticanam
Laudatarum operum accessione auctam
Heic splendidiore attributa sede
Statuendam ordinandam curavit
Sacri Principatus An. VI.

Près des collections d'antiquités, au-dessous de la célèbre bibliothèque, la nouvelle Pinacothèque vient compléter le quartier des Arts au Vatican, témoin et document d'une grandeur qui ne saurait être effacée ni oubliée.

ART. JAHN RUSCONI.

Rome.



Photo Anderson (Rome).

TH. LAWRENCE. — PORTRAIT DE GEORGES IV, ROI D'ANGLETERRE
(Vatican. — La Nouvelle Pinacothèque)

UN MOT SUR L'ÉCOLE NAPOLITAINE [1]

LA GALERIE DE S. A. LE COMTE HARRACH



N précieux témoin de l'essor nouveau que prit l'École napolitaine après la mort de Lucas Giordano, nous est offert dans la galerie de S. A. le comte Harrach, qui est à Vienne. Les tableaux de l'École napolitaine abondent dans cette collection. Ils y occupent une partie des salons du magnifique hôtel de cette antique Freiung, reste précieux épargné jusqu'ici par la pioche des démolisseurs du vieux Vienne aristocratique.

La galerie tout entière a plus de quatre cents tableaux. Avec celles de Czernin et de Schoenborn, elle compte au nombre des plus riches et des mieux choisies de cette capitale (venant après celle du prince Lichtenstein). Son trait particulier, d'autant plus à retenir en ce temps où des caprices de mode ont fait négliger cette école, consiste dans l'abondance et le choix de ses productions. Quelques tableaux de la même école meublent les appartements du comte ou décorent ses maisons de campagne. La galerie les présente dans un rapprochement qui en double l'intérêt historique et qui permet aussi d'en mieux pénétrer le style, à cause de l'harmonie d'ensemble qui met dans tout leur jour les qualités de chacun.

Le grand nombre de ces tableaux n'est pas seulement l'effet du goût éclairé d'un amateur; il est le résultat des circonstances qui fixèrent quelque temps un des ancêtres du comte au milieu de cette production. Le comte Aloïs Harrach fut vice-roi de Naples de 1728 à 1731. De cette époque date la présence dans la collection, des beaux Napolitains qu'on y admire. Héritier de deux amateurs éclairés, le comte Thomas et le comte Bonaventure (ce dernier fondateur de la collection au temps de Louis XIV), qui mirent dans la galerie le lot des autres écoles, le rôle du comte Aloïs fut de l'enrichir des pièces dont il s'agit et dont quelques-unes, reproduites par permission gracieuse, feront apprécier leur importance. Le choix du prince s'exerçait à la fois dans la recherche des morceaux anciens, tels que les magnifiques Ribéra exposés dans le palais de Vienne, et dans l'encouragement donné généreusement aux peintres vivants à cette époque.

Les exemples fournis aux peintres napolitains par le Calabrèse et par Lucas Giordano avaient développé dans l'école l'entrain et la facilité de faire, à un degré extrême. La fin de leur carrière vit s'élever dans Naples un grand nombre d'exécutants habiles, dont la pratique apprise fait presque tout le mérite. Ces talents moyens, en qui se rend sensible la prospérité de l'école, et dont les œuvres emplissent les églises de Naples, étaient le partage des Di Maria, des Farelli, des Laurent et Antoine Vaccaro. C'était le partage aussi de Jacques del Po, auteur des peintures de plusieurs palais d'alors, celui enfin de Paul de Matteis, qu'on appela en France Mathei.

Le dernier mérite d'être retenu comme l'exemplaire le plus exact du genre. Il fut élève de Giordano et lui emprunta sa facilité. Un séjour à Rome lui fournit le moyen d'accroître ses ressources par l'imitation de tous les plus grands peintres. L'amitié de son maître acheva de faire sa fortune. Signalé d'abord par les dessus-de-porte de l'église des Théatins à Pizzofalcone, il fut bientôt requis pour les plus grands ouvrages, dans lesquels un coloris assez froid ne l'empêchait pas de réussir jusqu'à un certain point. En lui brillait, à défaut de génie, tout l'acquis d'un demi-siècle de grande décoration, poli par l'exercice d'une école déjà vieille : beaucoup de légèreté dans la disposition, et une grande adresse à dessiner.

Il venait de peindre l'église de Saint-François-Xavier quand, le nouveau roi d'Espagne Philippe V étant venu à Naples avec le comte d'Estrées, vice-amiral de France, celui-ci s'éprit des talents de Mathei, au point qu'il ne se passait pas de jour qu'il n'allât le voir travailler. Le peintre suivit l'amiral à Paris en 1702. Il y connut Crozat, qui, l'ayant apprécié, lui fit peindre dans son hôtel une galerie depuis abattue.

Mariette assure que Mathei se plaignit de son séjour en France. Pourtant les commandes ne manquèrent pas au peu de temps qu'il y resta. Mathei peignit divers portraits, entre autres celui de Crozat et de sa famille en train de poser devant ses pinceaux. Les Petits-Pères (aujourd'hui Notre-Dame-des-Victoires) lui commandèrent le plafond de leur bibliothèque, qu'il acheva en dix-huit jours, offrant le même spectacle de grande célérité qui devait un peu plus tard signaler le voyage du Vénitien Pellegrini.

Tous ces succès ne purent le fixer. Il retourna bientôt à Naples, où d'innombrables demandes de travaux l'accueillirent. Galeries, coupoles et voûtes d'église, dessus-de-porte et tableaux d'autel, exerçaient en foule ses talents. On le demanda au mont Cassin; il passa d'église en église. En 1707, Naples ayant passé sous la domination de l'Autriche, le comte Daun, vice-roi du royaume au nom de l'Empereur, ne manqua pas de subir l'ascendant que l'École napolitaine exerçait alors sur l'Europe. Ayant commandé à Jacques del Po une peinture pour être placée dans un plafond de son palais de Vienne, il en voulut avoir autant de Mathei. Celui-ci représenta Hercule couronné par la Gloire en présence des Vertus.

Entre temps, le Pape l'avait mandé à Rome, où il peignit à la Minerve et à l'Ara-Cœli. Il y connut, durant ce séjour, le cardinal de Polignac. A son passage à Gênes, il avait peint en cinq jours une Divine Sagesse entourée des Arts pour l'église Saint-Jérôme. A Naples, la coupole du Jésus-Neuf, depuis abattue, était de sa main. Celle de l'église Saint-Ferdinand, sur la place de ce nom, près du Palais royal, est le plus célèbre de ses ouvrages. Mathei mourut en 1725, au milieu d'une réputation qui s'étendait à toute l'Europe.

En même temps que prenait cours cette production de talents moyens, grandissait la renommée de celui qui tient le premier rang dans l'École napolitaine. La gloire de Solimène, quand mourut Mathei, était dans son plus grand éclat. De cinq ans plus âgé que ce dernier, il lui survécut plus de vingt ans, au milieu du succès toujours croissant et d'un retentissement universel.

On connaît peu de nos jours Solimène sous ce jour. Cette méconnaissance tient au peu de soin qu'on prend de visiter, dans les églises de Naples, les décorations du XVIIIe siècle. Les grands morceaux qui s'y trouvent de sa main, ne dénotent pas seulement beaucoup de feu et de facilité, qualités communes autour de lui, mais un vrai génie d'invention et une science d'ordonnateur exquis dans la multitude des figures. Il n'y a pas de richesse mieux ordonnée, ni de luxe plus agréable. A cet égard, il est l'égal de Tiepolo. Comme sa couleur et son exécution sont avec cela très séduisantes, rien n'empêche de le mettre au pre-

(1) Voir *les Arts*, nº 87, p. 19.)

mier rang dans ce genre de peinture. Dans toute la force du terme, Solimène doit compter, au-dessus de tous ceux que le XVIIe siècle avait produits en Italie, parmi les grands décorateurs.



SOLIMENE. — DÉBORAH ENVOYANT BARUCH AU COMBAT
(Collection de S. A. le comte Harrach, Vienne)

Il était né à Nocéra, d'un père peintre, de qui il reçut les premiers enseignements de l'art. Puis il se mit à l'école de Giordano, de Di Maria et de Jacques del Po. Toute l'école lui servait de modèle. Naples regorgeait alors de peintures, et les jeunes artistes y trouvaient les éléments d'une direction aussi fixe et certaine qu'elle avait été hésitante un siècle auparavant. Par un renversement remarquable, il s'agissait désormais moins de la fortifier et de l'étendre, que de la corriger dans ses abus : abus d'un coloris sombre d'une part, des lignes lâches et flottantes de l'autre, convenables éminemment à de grandes décorations, mais qui, chez quelques-uns, n'étaient plus le résultat que de la négligence. Le devoir des talents nouveaux était de s'appliquer à plus de précision en même temps qu'à plus de légèreté. Ce fut la tâche de Solimène.



SOLIMÈNE. — LA VIERGE GLORIEUSE
(Collection de S. A. le comte Harrach, Vienne)

Il y pourvut par la souplesse et l'agrément de son génie naturel, et par une analyse heureuse des maîtres romains auxquels les peintres de cette époque ne se lassaient pas de retourner : Piètre de Cortone et Carle Maratte. Il disait que « Lucas Giordano s'était fait un clair-obscur à sa mode, dont il se servait avec grâce, mais qui cependant n'est pas vrai : résolvant la difficulté au moyen d'une certaine adresse dont la nature l'avait pourvu, mais qu'on ne pouvait prendre comme exemple. Au contraire, disait-il, il fallait tenir *la route royale* (entendant par là l'école des Carraches) et ne pas se fier à des dons d'exception. » De ces réflexions et de cet effort sortit une école napolitaine nouvelle, et proprement réformée. A l'égard de Lucas Giordano, Solimène se montre dans un rapport semblable à celui de notre Lemoine avec Le Brun.

Le premier grand ouvrage qui le fit connaître fut la voûte de la chapelle Sainte-Anne, dans l'église du



SOLIMÈNE. — LE DÉPART DE RACHEL
(Collection de S. A. le comte Harrach, Vienne)

Jésus-Neuf, à Naples. Il l'exécuta en 1677. Les Jésuites faisaient de grands frais pour cette église, une des plus magnifiques de la ville. L'excellent sculpteur Fansaga en était comme l'ordonnateur ; l'esquisse de Solimène fut reçue sur ses avis. Devant le morceau achevé, tout le monde fut frappé des talents d'un peintre qui n'avait pas encore vingt ans. Un peu plus tard, appelé par les PP. Théatins de l'église des Saints-Apôtres, il montra non seulement ce qu'il pouvait de lui-même, mais la souplesse qu'il tenait de la nature à raccommoder l'ouvrage des autres et à en tirer de nouveaux partis. Ces Pères avaient résolu de faire abattre les figures peintes par Jacques del Po dans les demi-tympans des archivoltes de la nef. Solimène se refusa à cette destruction, ne voulant entreprendre autre chose que de repeindre ces figures à l'huile. D'un ouvrage qui dut être assez faible, il fit une des meilleures parties de décoration qu'il y ait à Naples, tout à fait digne de la voûte de Lanfranc, qui se voit au-dessus de ces peintures.

Cette comparaison n'est pas le plus grand éloge qu'on puisse faire d'un peintre. Aussi cet ouvrage ne saurait-il donner, même dans ce qu'il tient de sa main, la mesure des talents de Solimène. Des ombres trop noires en gâtent l'effet. Pour montrer ce dont il était capable, il fallut le célèbre ouvrage de la sacristie de Saint-Paul-Majeur. Il la décora de deux grandes compositions, dont l'une représente la Conversion de saint Paul, l'autre Simon le Magicien. L'esquisse terminée de cette dernière est au musée du Havre. Au-dessus sont plusieurs petits plafonds représentant des Vertus sous des figures de femmes. Rien n'égale en magnificence la composition de ces tableaux, et, dans une abondance extrême de figures, la clarté de leur distribution. Une beauté de couleur, que Cochin dans son Voyage en Italie trouve excessive, achève, aux yeux du spectateur moderne, le charme entraînant de ces peintures. On y voit de plus les marques d'une habileté extraordinaire à la fresque, habileté dont le prestige manque aux tableaux à l'huile du maître.



SOLIMÈNE. — LE CHRIST AU DÉSERT
(Collection de S. A. le comte Harrach, Vienne)

Quelques-uns de ces tableaux à l'huile déjà l'avaient recommandé aux amateurs. Ils tiennent plus de l'imitation des peintres ses compatriotes, et en particulier du Calabrèse. La Judith de la collection Harrach, si brillante de composition, si variée d'attitudes, si chatoyante, si riche de touche, si saisissante par le recul des fonds, date de ses premières années. On peut reprocher à ce tableau le style maniéré de ses draperies, dont les cassures remontent, par Carle Maratte, à l'influence du Bernin. Ce défaut s'adoucit dans la suite. Il s'efface dans l'impression favorable que font les quatre grands tableaux commandés alors à Solimène par les moines du Mont-Cassin.

L'artiste les peignit sur place. On les admire dans le chœur de l'église. L'un représente Rachis, roi des Lombards, prenant l'habit des mains du pape Zacharie ; l'autre, saint Maur guérissant les malades ; le troisième, le Martyre de saint Placide ; le quatrième, la Visite d'Equitius et de Tertullus au monastère, au



SOLIMÈNE. — SAINT JANVIER VÉNÉRÉ PAR LES SAINTS PROCULE ET SOSIE
(Collection de S. A. le comte Harrach, Vienne)

temps des premiers disciples de saint Benoît. Ainsi l'embellissement de cette illustre maison continuait de suivre pas à pas les progrès de l'École nationale et d'en refléter tous les succès.

Solimène passa du Mont-Cassin à Rome et s'y perfectionna dans le commerce des grands maîtres. Il y peignit, pour le cardinal Spada, un Enlèvement d'Orithye, dont deux répliques se trouvent, l'une au Musée Impérial de Vienne, l'autre chez le Dr Knackfuss, à Saint-Pétersbourg. Au retour, il s'arrêta de nouveau au monastère, pour peindre trois chapelles, dont il ne reste malheureusement qu'une seule.

Le voyage de Philippe V à Naples arriva dans le temps où le peintre travaillait à ces ouvrages. Solimène fut mandé dans cette ville, pour peindre le portrait du roi, comme premier peintre du royaume. Il reçut les plus grands honneurs du souverain, et, depuis ce moment, rentré dans sa patrie, jouissant d'une gloire aussi éclatante qu'incontestée, résuma en lui tout l'honneur que recueillait l'École nationale. Cet honneur parut plus grand que jamais sous les vice-rois autrichiens. La production des peintres napolitains, dirigée par eux du côté de Vienne, tira un nouveau lustre de ce débouché. C'était le temps précis où, dans cette ville, se formait l'école d'habiles décorateurs dont Altomonte, Van Schuppen et Paul Troger sont les maîtres les plus connus. Solimène était tout désigné pour donner le ton à des peintres comme ceux-là, chargés de répondre au style d'architecture voyant et magnifique des Hildebrand et des Fischer d'Erlach. Le comte Daun d'abord, plus tard le comte Harrach, servirent d'intermédiaires entre l'Empereur et lui.



Photo Alinari.

SEBASTIEN CONCA. — ÉNÉE DESCENDU AUX ENFERS

(Musée des Offices. — Florence)

Pour le premier, il peignit la Fable de Phaéton, destinée au palais de ce seigneur à Vienne, ainsi que les deux tableaux commandés également à Del Po et à Mathei. Peu après, l'Empereur commanda le tableau du Comte Althann qui remet à genoux à cet Empereur l'inventaire de la collection de la Stallbourg. On voit ce tableau au Musée Impérial. Il travaillait aussi pour le prince Eugène, et, dans d'autres pays, pour d'autres rois, comme le roi de Sardaigne et le roi de France.

Louis XIV eut de lui une pièce allégorique où le médaillon de ce prince paraît soutenu par les Vertus; au devant était le Temps et Minerve, ordonnant à l'Histoire d'écrire les actions du monarque. Une réplique de ce tableau, où le médaillon du roi de Suède Charles XII remplaçait celui de Louis XIV, fut plus tard achetée par le comte Alexandre Stroganof, fondateur de l'Académie de Peinture de Saint-Pétersbourg sous Catherine II. En hommage à sa souveraine, le comte Stroganof fit repeindre le médaillon, et



SOLIMÈNE. — JUDITH MONTRANT LA TÊTE D'HOLOPHERNE
(Collection de S. A. le comte Harrach, Vienne)

placer en cet endroit les traits de l'impératrice; le tableau se voit encore, ainsi retravaillé, dans la galerie du comte son descendant.

A Naples, le comte Aloïs Harrach n'eut pas plus tôt pris possession de sa charge, que Solimène reçut de lui les marques de la protection la plus empressée. Dès 1728, il peignit le portrait de la comtesse et l'admirable Saint Janvier visité dans sa prison par les saints Romulus et Sosie. D'autres tableaux étaient reçus par le vice-roi à titre de présents : un Adam et Ève, commandé par le conseiller Di Ferrante; une Vierge, par l'Université de la Cava. Le livre des Peintres Napolitains écrit par le Dominici est plein des traits de la protection accordée aux arts par le comte. A Nicolas Rossi, il commandait de grands morceaux pour sa maison de campagne des environs de Vienne. Deux tableaux, l'un de Vaccaro, l'autre du Calabrèse, dont la renommée l'avait attiré chez le duc de Monte-Accolici-Giordano, lui ayant été offerts par ce duc, il l'en récompensa si magnifiquement que le duc ne crut pas s'en tenir quitte à moins du nouveau don d'un Calabrèse. Le premier de ces Calabrèse représentait la Reine de Saba, et se voit dans la galerie de Vienne; le second représentait Saint Jérôme.

De nouveaux travaux de Solimène faisaient le plus grand honneur à cette protection. C'est vers cette époque qu'il peignit son chef-d'œuvre, dans la sacristie des Dominicains de Naples.

C'est un plafond de grandes proportions, en longueur. La Vierge s'y montre sur un nuage, entourée de tous les saints, hommes et femmes, de l'ordre de Saint-Dominique. Les raccourcis sont admirables; les figures, jetées à profusion dans une lumière égale et blonde, composent toutes les variétés de groupes, tantôt lâches, tantôt pressés, tantôt se dénouant comme une guirlande, et déroulant à travers ce grand espace le lien de l'unité la plus souple et la plus variée. La difficulté de cet ouvrage consistait dans la forme particulière de l'espace proposé aux pinceaux de l'artiste, et qui est tout en longueur. Solimène a soutenu la gageure de le remplir d'une seule composition, et le dessein en est si bien rempli, que la disproportion matérielle du tableau disparait aux yeux des spectateurs. Au-dessus de la Vierge couronnée d'étoiles, la Trinité forme le plus élevé des groupes. En bas, du côté de l'entrée de la sacristie, est celui des hérésiarques foudroyés. Entre ceux-ci et l'assemblée flottante des Saints qui s'empressent vers la Vierge, vient premièrement le groupe des Vertus théologales, plein d'ampleur et de magnificence; puis, formant le lien entre ces hautes parties et les plus basses, jeté en avant les bras levés, l'Ange porteur des condamnations.

Auprès de morceaux pareils, tout l'art de composer des peintres plus anciens paraît médiocre et retourner à l'enfance. Aucun vraiment n'a connu de pareilles ressources; aucun, si ce n'est Rubens, dont Solimène avait coutume de dire, qu'à condition de les réduire au goût italien, les « pensées » étaient les meilleures. Il disait aussi que « de bien peindre une coupole était le suprême témoignage des talents d'un artiste habile ».

Quant à la fresque, peut-être n'en peut-on bien saisir toute la grandeur et tout l'emportement que dans cette sacristie de Solimène et dans quelques ouvrages de Tiepolo. Les tons y ont des fraîcheurs d'aquarelle. Nulle part on ne trouve tant de netteté et d'éclat. Tout y porte le témoignage d'une vivacité d'exécution qui laisse l'aspect du *neuf* à tout ce qu'elle touche. Comme Giordano, comme Mathei même, Solimène faisait état de peindre vite, mais sur des principes bien différents : ce qu'il vantait dans cette rapidité étant moins l'adresse de la main que la sûreté des préparations. Il disait que « la lenteur à peindre vient de l'hésitation à choisir : *la lunghezza nel dipingere viene dalla dubbiezza nell' elezione* ». Aussi sa grande facilité ne vient-elle d'aucune négligence, mais d'une connaissance parfaite de son art attestée par la perfection des parties. La chapelle de Saint-Philippe-de-Néri, peinte par lui dans l'église des Jéròmites, montre cette perfection jusque dans le fini de la peinture.

On porta la sacristie des Dominicains aux nues. Dans le recueil de son voyage à Naples, l'abbé de Saint-Non l'a fait graver comme un chef-d'œuvre de l'art. Les tableaux de chevalet du maître multipliaient pour ainsi dire la monnaie de ces fameux chefs-d'œuvre, la Débora et la Rachel de la collection Harrach montrent avec quel heureux succès. La Rachel surtout émerveille. Rien, dans tout l'œuvre, n'est si digne de Rubens, et ce tableau contient, en raccourci, toute la magnificence de composition du maître. Magnificence pleine de dignité, malgré les effets de touche riche et d'ombre forte imités de l'école. Nulle part n'apparaît mieux la cause du nom qu'on donnait à Solimène, de *Calabrèse ennobli*.

Le dernier de ses grands travaux fut la peinture du Jésus-Neuf, qu'il fit au-dessus de la porte, représentant Héliodore chassé du Temple. Une esquisse terminée ou réplique en petit de cette composition est au musée de la Chartreuse de Naples, une autre au musée de Turin, une troisième dans les collections du Louvre (à présent retirée). Elle est à peu près composée comme les Vendeurs du Temple de Lucas Giordano. Des escaliers disposés à propos permettent de placer les groupes à des hauteurs variées, et d'en relier les différentes parties. En bas à gauche, une femme avec des enfants fait un épisode ample et magnifique; au-dessus de la porte est le cavalier qui poursuit et fustige Héliodore.

L'établissement des rois Bourbons à Naples précéda de treize ans la mort de Solimène. Dès leur avènement, en 1734, il peignit le roi Charles III, fils de Philippe V, et bientôt après, pour ce dernier, plusieurs tableaux de l'Histoire d'Alexandre, qui furent envoyés à Madrid.

L'artiste touchait à ses quatre-vingts ans. Sa carrière était déjà finie. Retiré dans sa villa de Barra, près de Portici, comblé de gloire et d'argent, il ne vivait plus que pour raconter à de plus jeunes contemporains les événements de trois quarts de siècle d'art dont il avait été témoin; plein de jugements sur ses aînés et de vues générales sur son art, donnant dans ses souvenirs et dans ses réflexions les marques d'un esprit pourvu de lumières égales à son talent.

Entre autres relations qu'il avait dans les grandes familles du royaume, il avait pour ami Ferdinand Sanfelice, qui, s'étant adonné sous lui à la peinture, a laissé dans les églises de Naples plusieurs œuvres remarquables et réglé les décorations pour l'entrée de Philippe V dans la ville.

Solimène mourut en 1744. Ceux qui, ne voulant voir dans ces temps que décadence, s'imaginent que des talents comme les siens prolongeaient seulement une école finissante et ne faisaient qu'en ralentir la chute, devront considérer l'état dans lequel ce maître laissait l'École napolitaine.



Photo Anderson (Rome).

SEBASTIEN CONCA. — SAINTE CÉCILE COURONNÉE

(Église Sainte-Cécile. — Rome)

Vingt écoliers formés à ses leçons, désormais attachés au coloris flatteur et à la lumière blonde qu'il pratiqua le premier, maniaient le pinceau avec succès.

Diverses causes ont fait que cette partie de l'École est la plus inconnue de toutes hors de Naples. Parmi les curieux de peinture, bien peu ont appris et retenu le nom de François La Mura, nommé Franceschiello, dont les œuvres, prodiguées aux quatre coins de la ville, n'en font pas moins le plus grand honneur à cette époque.

Loin de périr entre ses mains, les traditions de la grande peinture décorative y brillent d'un nouvel éclat. De bonne heure il avait suivi les directions de Solimène, qui le choya comme son écolier préféré, et dont il copiait les ouvrages en perfection. Sa précocité étonna. Les moines du Mont-Cassin, qui s'occupaient enfin de mettre à leur couvent la dernière main, l'appelèrent, séduits par sa réputation. Franceschiello, âgé d'environ trente ans, termina toutes les peintures de l'église dans un style extrêmement agréable et vraiment digne de couronner ce grand ouvrage. C'était vers l'année 1730. L'artiste rentra dans Naples suivi de la renommée que lui valut ce premier succès. Bientôt la protection de Charles III le mit dans une faveur égale à celle de son maître.



SEBASTIEN CONCA. — LA VESTALE TUCCIA
(Collection de S. A. le comte Harrach, Vienne)

Toutes proportions gardées, et en tenant compte des genres excessivement différents, Franceschiello est, à l'égard de Solimène, ce qu'est chez nous Fragonard à l'égard de Boucher. Son coloris s'égaie en des nuances tendres, que le peintre favori du comte Harrach, tout séduisant et chatoyant, n'a pas connues. Le prestige fut égal des deux parts. Le roi de Sardaigne demanda Franceschiello pour décorer le palais de Turin. Le roi de Naples s'efforçait de le retenir, Il venait alors d'achever son grand ouvrage de la voûte de l'église Saint-Séverin-et-Sosie.

Cette église, à demi ruinée par des tremblements de terre, exigeait des réparations qui détruisirent entièrement les peintures de la voûte, œuvre de Bélisaire Corenzio. Les moines se résignèrent à cette destruction, quand on leur eut dit qu'à défaut de Solimène, empêché par son grand âge, Franceschiello les dédommagerait. Il y a représenté la Vie de Saint Benoît. Dans une grande composition au centre, se voit une Vision de ce saint, et, dans deux autres qui l'accompagnent, Totila visitant saint Benoît, et les saints Maur

et Placide prenant l'habit dans son monastère. Dans les voussures, sont d'autres sujets de la même histoire. Le tout est peint dans une gamme claire et excessivement harmonieuse, dont le seul défaut serait de donner, comme on disait alors en France, *dans l'éventail.*

Il est remarquable que, venant à quitter la fresque, Franceschiello La Mura retrouve ces ombres fortes, privées de demi-teintes et de reflets, auxquelles, depuis Michel-Ange de Caravage, l'École demandait ses effets ordinaires. Il est vrai qu'il ne laisse pas d'y joindre des tons locaux très doux. L'art de marier ces tons avec une violence d'effet venait à ces maîtres de Ribéra lui-même, et de la merveilleuse alliance que réalise ce grand artiste, du Caravage avec le Corrège. A cet égard, le grand tableau de La Mura, au-dessus du maître-autel de l'église de Sainte-Claire, représentant l'Adoration du Saint-Sacrement, mérite toute l'attention des connaisseurs.

Enfin, la permission de posséder le peintre fut accordée à Charles-Emmanuel par le roi de Naples. La Mura se rendit à Turin et travailla dans cette capitale en concurrence avec le peintre piémontais Beaumont. Le Napolitain peignit cinq salles des sujets de l'Histoire d'Achille et de Thésée, et plusieurs portraits des personnes de la famille royale. Ces ouvrages, peints loin de sa patrie, pour une monarchie dont l'importance devenait alors considérable, ont été ceux qui à l'époque ont le plus fait connaître La Mura. Le roi en marqua son contentement par des honneurs exceptionnels, dont la guerre seule put interrompre le cours, obligeant le peintre à reprendre le chemin de Naples.

Autour de lui, de nombreux élèves de Solimène soutenaient l'honneur de l'école. André dell' Asta, Nicolas Rossi, décoraient de plus belle les églises dans son style. Scipion Capella, auteur de plusieurs copies répandues dans le monde comme originaux de Solimène, mérite une mention particulière. Sébastien Conca, qui depuis 1706 vivait à Rome, en employait pour le Pape les talents. Il eut dans cette ville une vogue considérable, qui s'explique en partie par un coloris suave et l'ampleur de sa composition. Rentré plus tard à Naples, il y mourut en 1764, huit ans après Dominique Brandi, autre disciple de Solimène; quatre ans avant le Corrado, qui, pareillement recherché dans Rome, y avait peint le Christ en gloire pour l'église des Buon Fratelli, dans l'île du Tibre. Corrado fut mandé en Espagne, dont le roi le pensionna richement, comme son premier peintre. Parcello, natif de Messine, aussi élève de Solimène, remporta dans sa patrie les enseignements du maître, et tint quelque temps une école où renaissait la peinture sicilienne.

Tous ces travaux à l'étranger entretenaient le renom européen de ces maîtres. A Naples, près de Franceschiello, Bonito en maintenait la source et l'enseignement. Bonito est connu surtout pour des décorations exécutées au château royal de Portici. Ces deux artistes peuvent compter pour les derniers talents éclatants de l'École. Le premier mourut en 1783, le second en 1789, âgé de quatre-vingt-trois ans.

Tous deux furent engagés dans les projets que formait le roi Charles III pour la perpétuité d'un bon enseignement de l'art. Plus qu'aucun de ses prédécesseurs, ce prince souhaitait d'étendre de ce côté une protection efficace. Il établit dans ce dessein une Académie de Peinture dans le genre de celles qui se fondaient un peu partout, à l'imitation de l'Académie de France. L'Académie de Saint-Luc était à Naples la seule association de ce genre. Le roi dota cette société d'un cours d'enseignement régulier, dont Franceschiello et Bonito, réputés les premiers peintres du royaume, obtinrent la direction.

Ces dispositions n'eussent eu que de bons effets sans doute, si les nouvelles tendances qui de toutes parts prenaient l'empire, ne fussent survenues pour tout compromettre. Ces tendances, dont Vien était chez nous l'apôtre, furent propagées dans toute l'Europe, et principalement en Italie, par le fameux Raphaël Mengs, conseiller, sous le nom du bon goût, de pauvreté et de sécheresse. La génération qui s'élevait vit, dans ses médiocres ouvrages, les enseignes d'un art régénéré. L'autorité des princes s'ajoutait à la mode. Trente ans allaient suffire pour jeter l'École française sous le joug du faux académisme, après lequel il n'y a plus rien. L'École napolitaine eut le même sort, et ne devait pas s'en relever.

Raphaël Mengs avait mis Charles III dans son parti. Quand en 1759 ce prince quitta le trône de Naples pour celui d'Espagne, il n'eut pas de plus pressant souci que d'attirer Mengs à Madrid et d'en faire son premier peintre. Roi de Naples déjà il l'avait protégé, et si bien témoigné ses préférences pour lui, que l'Académie napolitaine ne connut guère d'autre emploi que de distribuer les enseignements de Mengs. Il arriva ce qui arrivait partout. Quelques-uns demeuraient fidèles à l'enseignement traditionnel, ce fut le cas de Franceschiello; d'autres se pliaient aux nouveautés, Bonito fut de ce nombre et joua dans Naples le rôle de réformateur prétendu. Il y fut ce que Pompée Batoni était à Rome, ce que Lens était à Anvers.

Une autre cause de perversion de l'École se fit sentir vers le même temps. L'antique mal compris devait servir partout de prétexte à ces réformations. Ce qu'on appela pureté de goût, se confondit avec l'imitation servile des ouvrages anciens en tout genre. La découverte de Pompéi et d'Herculanum devait donner à cette mode aveugle un élan presque irrésistible. Naples en essuya le premier choc. Les fouilles d'Herculanum datent de 1711, celles de Pompéi de 1755. Les unes et les autres n'eurent leur plein effet que sous le règne de Ferdinand IV, qui succéda à Charles III.

Alors un dessin rétréci, une composition pauvre et froidement symétrique, réglée sur l'ordonnance excessivement simple des bas-reliefs, un coloris froid et brutal, simple échantillonnage de tons, tel que le présentent à nos yeux les peintures antiques qu'on déterrait, passèrent pour le dernier mot de l'art. Par une soudaine révolution, la plus rétrograde qu'on ait vue, cinq siècles de progrès furent ramenés aux bornes étroites des origines. A Rome, Thomas Conca, neveu de Sébastien, mort en 1810, l'un des derniers noms de l'École napolitaine, propageait cette médiocrité. A Naples, les noms même font défaut, et l'on a le regret, après tant de succès inscrits à l'époque précédente, d'enregistrer une décadence aussi générale que soudaine.

Elle était alors le partage de toutes les écoles de l'Europe; nulle part elle ne fut aussi profonde qu'en Italie. A Naples, le souvenir d'une gloire récente est ce qui la rend surtout sensible. Son histoire dans cette ville fait mieux reconnaître qu'ailleurs le détriment des méthodes nouvelles, cause ici de la ruine des dernières traditions de grande peinture décorative qui se conservassent dans toute l'Europe.

L. DIMIER.

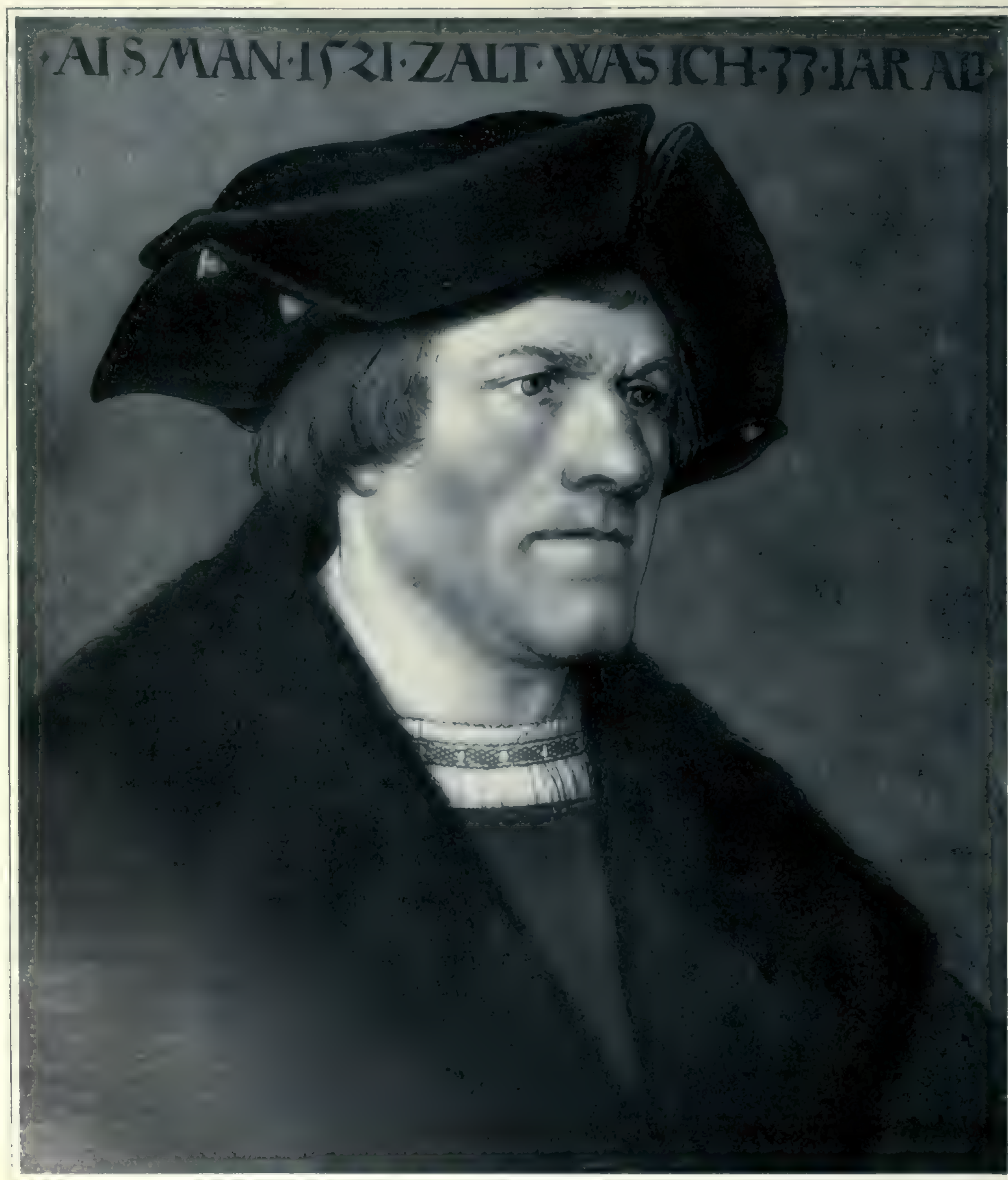
TRIBUNE DES ARTS

Deux Portraits de HANS MALER, peintre à Schwaz

L*es Arts* ont reproduit, dans le numéro du mois de février dernier (page 4), un beau portrait de Hans Maler, qui fait partie de la collection de M. Ch. Mège. L'artiste bavarois, resté longtemps énigmatique, est aujourd'hui bien connu, grâce aux recherches de MM. Max Friedländer et Gustave Glück. Le premier a dressé une liste de ses œuvres (1); le second a découvert son véritable nom et donné l'explication des lettres H. M. M. Z. S. qui se voient en monogramme sur le tableau conservé à Bridgewater House (2).

Hans, originaire d'Ulm, s'appelait de son nom de famille Maler. Ce nom, qui signifie « Le Peintre », est assez répandu en Bavière, et l'on peut citer plusieurs artistes qui l'ont porté à la fin du xv[e] siècle et dans le cours du xvi[e] : Bernhard Maler, ou Pictor, d'Augsbourg, imprimeur à Venise de 1476 à 1478; Matthaeus Maler, également dit Pictor, imprimeur et probablement graveur à Erfurt de 1511 à 1533 au moins ; Valentin Maler, orfèvre et graveur de sceaux à Augsbourg de 1569 à 1603. Hans était peut-être apparenté avec l'un ou l'autre de ces personnages. Il paraît avoir eu pour maître Bernhard Striegel, peintre de l'empereur Maximilien, né à Memmingen en 1460 ou 1461, mort dans la même ville en 1528. De bonne heure il s'établit à Schwaz, petite ville du Tyrol qui, aujourd'hui encore, a le privilège d'attirer les amis de la nature et des arts. Les Fugger, d'Augsbourg, avaient acquis, vers 1445, les mines d'argent de Schwaz ; ils y avaient construit un château, où ils résidaient quelquefois, et où ils étaient au moins représentés par des agents. A Schwaz, comme dans leurs autres résidences, les célèbres banquiers s'entourèrent d'artistes. Hans Maler fut leur peintre. Il exécuta leurs portraits et les portraits de leurs fondés de pouvoirs. Il reproduisit pour eux, à plusieurs reprises, les traits du roi des Romains et de la reine son épouse. Les dates extrêmes entre lesquelles il travailla sont 1510 et 1529 (1). Nous savons que, en 1510, il reçut 15 florins pour deux portraits *(Conterfettafeln)* de Marie de Bourgogne. A partir de 1519 ou de 1521, ce ne sont plus seulement des mentions d'archives, ce sont des peintures que nous possédons.

A la vérité, le portrait exécuté en 1519 est d'une attribution douteuse. La facture n'en paraît pas identique et il n'offre aucun des accessoires dont Maler se plaisait le plus souvent à orner ses personnages. Le nom de l'homme représenté n'est pas indiqué. On lit au-dessous, en gros caractères gothiques :



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE HANS MALER D'ULM, PEINTRE A SCHWAZ, PAR LUI-MÊME (1521)

(Musée de Vienne)

(1) *Repertorium für Kunstwissenschaft.* XVIII (1895), pp. 411-423 ; XX (1897), p. 362-365.

(2) *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* XXV (1905), pp. 245-247.

(1) Nous devons dire pourtant que Friedlander (*Repertorium* XVIII, p. 420) applique à notre artiste une commande de gravures, faite en 1500, à un peintre de Schwaz. Il s'agit vraisemblablement d'un prédécesseur de Hans.

Do man 1519 zalt, do was ich
31 Jar alt (1).

Cette formule n'est pas tout à fait celle que Maler a employée ailleurs. De plus, les inscriptions qu'il joignait à ses tableaux étaient toujours en caractères romains.

A l'année 1521 appartiennent trois portraits de Ferdinand, roi des Romains, un portrait de la reine Anna et le portrait d'un anonyme. Deux des portraits de Ferdinand sont accompagnés de cette inscription :

REX FERDINANDVS
ETATIS 17. 1521 (2),

tandis que le troisième ne porte aucun nom (3); le portrait de la reine Anna nous fait connaître de même la personne représentée :

ANNA REGINA
ETATIS 17. 1521 (1).

Sur le portrait de l'homme inconnu, on lit seulement que, en 1521, cet homme était âgé de trente-trois ans :
ALS MAN .1521. ZALT. WAS ICH .33. IAR ALT (2).

En 1523, Hans Maler exécute un nouveau portrait de la reine Anna :

ANNA REGINA
ANNO ETATIS .20. 1523 (3);

un portrait d'homme signé du monogramme de l'artiste :

M
M Z S. 1523 (4);

un portrait d'Antoine Fugger, qui porte une inscription détaillée et nous révèle enfin le nom du peintre :

ANNO DOMINI M. D. XXIIII
PRIMA IVLY
ANTONIVS FVGGER
ÆTATIS SVE ANNORVM
XXXI DIERVM XXI,
HANS MALER VON VLM
MALER ZVO SCHWATZ (5);

un portrait d'homme inconnu, sur lequel on lit :

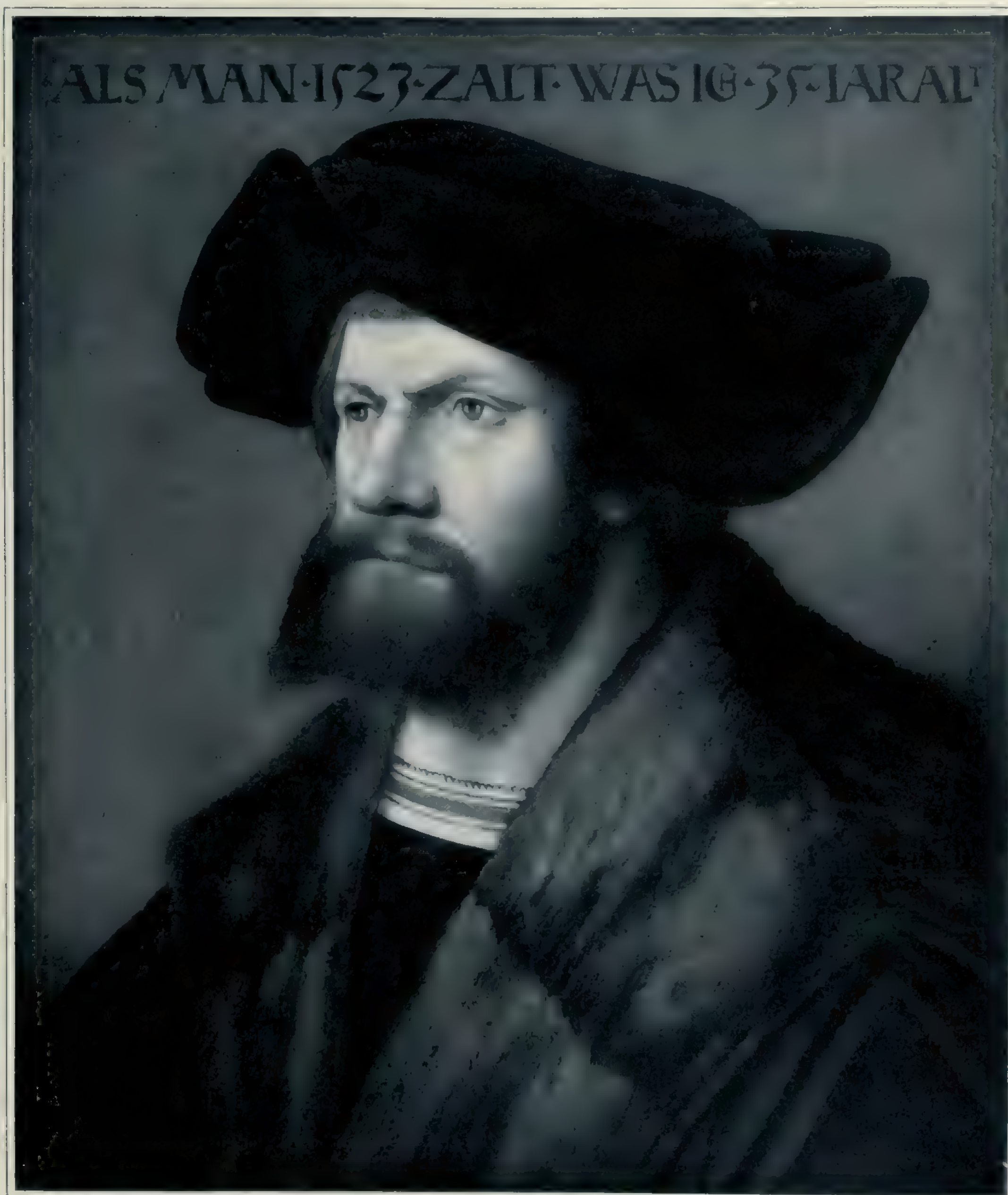
ALS MAN 1523 ZALT WAS
ICH 35 IAR ALT (6).

De 1524 sont datés : le portrait de Joachim Rehle, qui porte :

DO MAN M. D. XXIIII. ZALT
WAS ICH IOACHIM REHLE
XXXIIII IAR ALT AVFF ADI.
XIIII. LVIGO *(sic)* (7);

le portrait de Wolfgang Tanvelder, sur lequel est inscrit :

DO MAN. MDXXIIII. ZALT
WAS ICH WOLFGANG
TANVELDER. XXVI. IAR
ALT (8);



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE HANS MALER D'ULM, PEINTRE A SCHWAZ, PAR LUI-MÊME (1523)
(Collection de M. Émile Picot)

(1) Galerie royale de Dresde, n° 1901. — L'attribution est de Friedländer.

(2) Gothisches Haus, à Wörlitz, n° 1502. — Collection Kuppelmayr, vendue à Munich le 26 septembre 1896 (n° 1020 du catalogue).

(3) Musée impérial de Vienne, n° 1427. — Reproduit par Gust. Grün, p. 245.

(1) Collection Kuppelmayr. — Le portrait du palais Barberini, à Rome, est probablement une réplique de celui-ci.

(2) Musée impérial de Vienne, n° 1473.

(3) Gothisches Haus, à Wörlitz, n° 15,106. — La gravure sur bois citée par Friedländer (XVIII, p. 418, n° 20) est sans doute copiée sur ce portrait.

(4) Collection de Lord Ellesmere, Bridgewater House, à Londres.

(5) Collection du comte Franz Thun. — Reproduit par Gustav Grün, p. 246.

(6) Notre collection.

(7) Galerie royale de Dresde, n° 1902.

(8) Palais Corsini, à Rome.

le portrait de Maritz Weltzer, d'Eberstein, sur lequel on lit :

DO MAN .M. D. XXIIII. ZALT WAS ICH
MARITZ WELLTZER
VON EBERSTAIN. XXIIII. IAR ALT (1);

le portrait de Maria Tänizel, femme de Maritz Weltzer :

DO MAN .M. D. XXIIII. ZALT WAS ICH MARIA
WOELTLERIN GEPORNE TAENTZ
LIN. XVIII. IAR ALT (2);

enfin un portrait de Ferdinand, qui n'est daté que par l'âge du personnage, et qui n'est peut-être que de 1525 :

EFFIG : FERDIN : PRINCIP. ET INFANT : HISPAN :
ARCH : AVSTER. ET RO : IMP. AN. ETAT
SVE XXI VICAR (3).

L'année 1525 est celle où Hans Maler produit le plus. On a de lui un troisième portrait de la reine Anna :

ANNA REGINA
1525. ANNO ETATIS 22 (4);

un portrait de Ferdinand, sur lequel il ne semble pas qu'on ait relevé d'inscription (5) ; le portrait d'Ulrich Fugger, dont on connaît deux exemplaires : l'un sans inscription (6) et l'autre avec ces mots :

DOMINI
MDXXV
ANNO CVRRENTE
XXXV
ETATIS (7);

le portrait d'un Fugger, dont on connaît un exemplaire sans inscription (8) et un exemplaire avec ces mots :

M DXXV. AM .X. TAG MARCI (9).

Le portrait précédemment reproduit par *les Arts* est de l'année 1526 ; il est accompagné de cette inscription :

ADI .20. FEBRVARI ANNO .1526.
HET ICH MATHEVS SWARTZ
DIS GSTALT. ZV̊ SWATZ
ICH WAS KRAD .29 (10).

Si nous mentionnons encore le portrait de Renner, sans date, dans un exemplaire (11), tandis qu'un autre exemplaire porte :

RONNER ZW HANNDEN. SWATZ 1529 (12),

nous aurons cité tous les ouvrages de Hans Maler dont la date est indiquée.

Trois portraits que M. Friedländer lui attribue : l'un au musée de Weimar (n° 25), le second, qui était autrefois chez un particulier à Roveredo et qui fait actuellement partie de la riche collection de M. Martin Le Roy, à Paris, le troisième au musée de Bordeaux (n° 674), ne portent pas de date. Le dernier seul offre une inscription, laquelle est ainsi conçue :

ALS ICH WAS ·XXVI· IAR
·X· MONAT ALT
DO WAS ICH ALSO GESTALT.

Le portrait, dépourvu de légende, qui appartient à M. Martin Le Roy (*Les Arts,* n° 10, p. 29, 1902), représente un homme vêtu d'un costume noir et vu à mi-corps.

Le relevé qui précède nous montre quel soin l'artiste apportait à ses œuvres. En principe, il notait le nom et l'âge des personnes qu'il représentait. Il ne faisait guère exception que pour certains originaux livrés à des princes, tels que le roi des Romains, ou à de grands seigneurs tels que les Fugger ; encore ne manquait-il pas de joindre des inscriptions aux répliques, s'il en exécutait.

Cette observation générale permet de penser qu'on ne doit pas se hâter d'attribuer à Hans Maler des portraits dépourvus d'inscription. Il avait certainement des émules en Bavière et dans le Tyrol.

Il y a, dans la liste donnée ci-dessus, deux portraits qui méritent de retenir un moment l'attention : l'homme, daté de 1521, qui est au musée de Vienne, et l'homme, daté de 1523, que nous reproduisons en regard. Non seulement les deux panneaux portent des inscriptions conçues dans des termes identiques, mais ils représentent le même personnage à deux ans d'intervalle. Que l'on examine les deux images, on observera que les traits, fortement accentués, du visage sont les mêmes. En 1521, l'homme était sans barbe ; en 1523, il s'était laissé pousser la barbe, suivant en cela l'exemple donné par François Ier et par Charles-Quint. Nous savons, par un passage du journal de Louise de Savoie, que, le 6 janvier 1521, François Ier fut blessé au visage. Ce fut alors qu'il se laissa croître la barbe. Charles-Quint, qui était plus jeune que lui, suivit son exemple, et bientôt la mode devint générale.

Quel est le personnage représenté ? Il semble que les tableaux répondent eux-mêmes à cette question. En 1521, nous dit l'un, j'avais trente-trois ans ; en 1523, nous dit l'autre, j'avais trente-cinq ans. N'est-ce pas l'artiste qui parle ? Il n'a pas eu besoin de noter son nom ; mais il a marqué la date. Hans Maler serait né ainsi en 1488. Il aurait eu vingt-deux ans en 1510, lors des premières commandes dont nous possédons la mention.

Le costume qui se voit dans les deux portraits est sensiblement le même ; mais l'artiste a retourné la seconde image pour qu'elle pût être placée en regard de la première.

ÉMILE PICOT.

(1) Académie de Vienne, n° 577.
(2) Même galerie, n° 578.
(3) Galerie des Offices, à Florence, n° 895.
(4) Galerie de Berlin, n° 592.
(5) Musée de Rovigo, n° 119.
(6) Galerie du prince Fugger-Babenhausen, à Augsbourg. — Ce doit être le véritable original destiné à Ulrich Fugger.
(7) Collection du baron de Heyl, à Darmstadt.
(8) Château grand-ducal, à Mannheim.
(9) Collection du conseiller intime de Kaufmann, à Berlin.
(10) Collection de M. Ch. Mège, à Paris.
(11) Ancienne Pinacothèque de Munich, n° 192.
(12) Collection de Madame Kirsinger, à Ravensbourg.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*
CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

LES ARTS

N° 94 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Octobre 1909



JEAN GOSSART, DIT MABUSE. — PORTRAIT D'ISABELLE DE BOURGOGNE
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)



ÉCOLE BRABANÇONNE (XVe SIÈCLE). — POLYPTYQUE RELIGIEUX

COLLECTION DE M. CH.-L. CARDON

(BRUXELLES)



HUGO VAN DER GOES. — VIERGE A L'ENFANT
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

La Belgique est l'un des pays du monde où l'on a fait le plus de peinture et où l'on aime le plus sincèrement la peinture. S'il est vrai que chaque peuple a son art favori dans lequel il exprime le plus naturellement sa conception particulière du monde et du bonheur, de l'idéal et de la vie, il est incontestable que, pour les Flamands, cet art-là c'est la peinture. A une époque où l'on eût vainement cherché un écrivain digne de ce nom dans toutes les provinces belges, on y trouvait quantité de peintres, et de bons peintres. Le public, encore assez indifférent aujourd'hui même à la beauté d'un vers, au charme d'une pensée ingénieuse ou vigoureuse, a toujours eu la passion des tableaux, et, si son goût n'est pas toujours très fin, il est ardent et sincère. En Belgique, aujourd'hui comme naguère, ce n'est pas par snobisme que le « bourgeois » achète de la peinture, c'est parce qu'il l'aime. Et pourtant les grandes collections belges sont assez rares, et il est en somme exceptionnel de trouver chez les particuliers des œuvres importantes des maîtres d'autrefois. Cela tient à différentes raisons, mais principalement à ce fait que les œuvres d'art produites en Belgique ont été en quelque sorte drainées pendant trois siècles vers les grandes capitales de l'Europe. Durant les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, les Pays-Bas méridionaux furent gouvernés par des princes étrangers. Provinces espagnoles, provinces autrichiennes, ils ont été, durant cette longue période, exclusivement orientés soit vers Madrid, soit vers Vienne, soit vers Paris, capitale européenne. Les gouverneurs généraux et leurs ministres considérèrent toujours la Cour de Bruxelles comme une manière d'exil, et si, durant leur séjour, ils se plurent à faire travailler les artistes, ils prirent soin, en quittant le pays, d'emporter avec eux la plupart des œuvres qu'ils avaient fait exécuter. Ajoutez à cela que les amateurs français et anglais, les Anglais surtout, battirent le pays durant tout le XVIIIe siècle, et que les généraux



ANTONIO MORO. — PORTRAIT PRÉSUMÉ D'ANDRÉ VÉSALE
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

Marlborough, par exemple, obligèrent plus d'une fois les villes qu'ils avaient occupées et défendues à leur offrir quelque fameux tableau, quelque objet d'art illustre qu'elles possédaient. Renouvelant, d'autre part, une tradition fort ancienne, les Flamands, à cette époque, n'ont cessé de travailler à l'étranger et pour l'étranger, de sorte que leurs œuvres ont été éparpillées dans toute l'Europe par la force même des choses. Celles qui sont demeurées dans le pays, appartenaient généralement à des fondations religieuses, à des églises, à qui elles appartiennent encore, à moins qu'elles n'aient fini par trouver asile dans les collections publiques.

Une autre raison de la rareté des grandes collections en Belgique, c'est l'intensité de la production contemporaine. D'innombrables peintres sans génie, mais de talent honorable, convertissent des amateurs que la collection pourrait tenter à la religion de l'art moderne et leur conseillent le rôle de Mécènes. C'est ce qui fait que la plupart des galeries importantes que l'on trouvait naguère à Bruxelles et à Anvers ayant été dispersées, n'ont pas été remplacées par d'autres.

Ces circonstances donnent d'autant plus d'intérêt à une collection comme celle de M. Ch.-L. Cardon, où se trouvent quelques-uns des meilleurs spécimens des grands peintres de Flandre et de Hollande, sans compter quelques tableaux excellents des maîtres français et anglais. A force d'ingéniosité, de goût et de patience, M. Cardon est arrivé à constituer un véritable musée que connaissent de nom tous ceux qui ont pratiqué Bruxelles autrement qu'en touristes pressés.

Décorateur habile et savant — ses travaux à l'hôtel de ville, aux palais royaux et dans mainte opulente demeure sont unanimement appréciés — peintre lui-même, M. Cardon



LE MAITRE DES FIGURES DE FEMMES A MI-CORPS. — LA LETTRE
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)



LE MAITRE DES FIGURES DE FEMMES A MI-CORPS
PORTRAIT D'ÉLÉONORE DE PORTUGAL JOUANT DU CLAVICORDE
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

est un collectionneur de race. Il n'est point de ces gens qui ont été amenés à la collection par la nécessité où se trouve un homme d'une certaine culture ou d'une certaine fortune, d'acheter des tableaux. Le cas est fréquent de ces collectionneurs de hasard qui, d'abord, ont acheté des œuvres d'art pour orner un hôtel parce qu'il le fallait bien, puis, peu à peu, ont été amenés à s'y connaître parce qu'ils ne voulaient pas se laisser voler, et ont fini par se prendre de passion pour un art auquel ils étaient d'abord assez indifférents. M. Cardon, lui, est de ces hommes qui collectionnent depuis leur extrême jeunesse, et qui ont acheté des tableaux avec leurs économies de collégien. Cette passion est du reste, chez lui, un héritage paternel. Son père avait constitué une galerie fort intéressante où les maîtres français d'il y a cinquante ans étaient brillamment représentés. Il fut un des premiers étrangers qui achetèrent les œuvres des grands paysagistes français. Appartenant aujourd'hui à Madame veuve Cardon, sa collection voisine, dans la même maison, avec la collection de maîtres anciens constituée par son fils, et l'on y admire des Corot de premier ordre et quelques toiles excellentes de Decamps, de Diaz, de Rousseau, de Roybet, de Meissonier, ainsi que des Leys et des Alfred Stevens de la plus belle qualité.

Membre de la Commission directrice des Musées, achetant pour l'État ou pour les plus grands personnages du pays quand il n'achète pas pour lui-même, M. Cardon est, du reste, un habitué des grandes ventes européennes, et nul n'a



JEAN GOSSART DIT MABUSE (?). — PORTRAIT D'UN GENTILHOMME
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

comme lui ce flair spécial de l'amateur, ce sûr instinct du passionné de peinture qui, dans un lot de tableaux secondaires, de toiles anonymes ou faussement attribuées par des experts fantaisistes, découvre, au premier abord, l'œuvre d'un maître dont il ne s'agit plus que de trouver le nom.

Flamand de race, bon citoyen de ce vieux Bruxelles cordial et provincial qui tend à disparaître sous les hautes maisons d'une ville cosmopolite, son goût l'attire d'abord vers l'art puissant, savoureux et un peu lourd des maîtres de son pays. Mais, à la différence de la plupart de ses compatriotes, ce goût chez lui n'est pas exclusif; il aime la peinture, d'où qu'elle vienne, et c'est ce goût de la belle peinture qui, dans la formation de sa collection, l'a guidé d'abord. Au hasard des ventes et des rencontres, il a acheté, sans plan défini, toutes les toiles où il trouvait de l'agrément, ne négligeant pas, d'autre part, d'acquérir aussi ces bibelots précieux, ces sculptures, ces mille riens délicats en qui ressuscite un passé d'art et qui font vivre une collection. C'est ce qui, dans la maison de M. Cardon, fait songer à un de ces cabinets d'amateurs où les dilettanti d'autrefois entassaient leurs trouvailles, sans souci de « présenter » leurs richesses de façon à étonner le visiteur. Dès qu'on entre, il semble qu'on échappe à l'atmosphère du siècle. Non qu'il s'agisse en aucune manière ici d'une de ces reconstitutions où s'amuse la puérilité de quelques amoureux du passé, mais parmi ces bibelots et ces toiles qui s'entassent de toutes parts dans une immense demeure déjà trop étroite, il n'est pas une des formes de l'art d'autrefois qui n'impose à l'imagination ses beautés. Extérieurement, cette maison de M. Ch.-L. Cardon n'a rien qui appelle l'attention. On ne peut imaginer façade plus banale : elle est située au cœur du vieux Bruxelles, dans le quartier des Bassins, que l'on appelait autrefois la Porte du Rivage, et où aboutissait le canal creusé par Charles-Quint, qui, mettant en communication Bruxelles avec l'Escaut, avait permis de donner à la capitale brabançonne un petit port intérieur. C'était jadis un quartier populaire plein de pittoresque. Le long des quais venaient se ranger, à côté des chalands, d'innombrables bateaux de pêche venant de Hollande avec des cargaisons de moules et de harengs, et, autour d'eux, à chaque arrivage, il y avait un grand grouillement de peuple.



VAN DYCK. — LE BERGER PARIS
Collection de M. Ch.-L. Cardon

Le développement de la ville et les agrandissements du port ont profondément modifié ce quartier et en ont fort altéré le caractère. Mais le flâneur y trouve encore néanmoins un souvenir des vieilles mœurs brabançonnes et de leur grosse sensualité populaire. D'antiques demeures patriciennes ont été converties en maisons de rapport, en entrepôts privés et les marchandises les plus diverses : tonneaux de vin et d'ale, fromages et harengs de Hollande, bois du Nord et des îles s'entassent sous les porches armoriés. C'est là, dans un vieil hôtel familial, aménagé non pour le faste extérieur, mais pour le large confort d'une intimité bourgeoise, que M. Ch.-L. Cardon a grandi ; c'est dans ce quartier qu'il a appris à aimer ce pittoresque populaire que l'on goûte dans les tableaux flamands et hollandais du XVIIe siècle, et ce milieu a eu une profonde influence



JEAN GOSSART, DIT MABUSE (?) — LUCRÈCE, REVERS DU PORTRAIT D'UN GENTILHOMME
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

sur la formation de la sensibilité du collectionneur et de l'artiste. Seulement, par contraste singulier mais très aisément explicable, il lui a donné, d'autre part, le besoin d'un art très différent de l'art populaire et réaliste qui s'en inspire, l'amour de cette élégance sensuelle, de ce raffinement de luxe, de cette opulence savante que l'on trouve chez un Rubens ou chez un Van Dyck. Cet amoureux des fortes matérialités de la peinture flamande goûtera la grâce voluptueuse d'un Tiepolo, ce charmant maître de ballet des mythologies décoratives, ou les séductions légères de l'art français du XVIIIe siècle.

Ce sont ces deux tendances qui dominent dans la collection de M. Cardon. Certes, il ne cherchera, dans l'œuvre d'art, ni l'idéalisme hautain des grandes écoles d'Italie, ni le raffinement psychologique des portraitistes français, mais il accueillera toutes les écoles, toutes les visions, pourvu qu'elles se traduisent par de la bonne peinture, car s'il est homme à apprécier le sentiment d'un tableau ou des qualités de composition, ce qui l'enchante avant tout, comme tous les artistes et les amateurs de son pays, c'est l'éclat de la couleur et la perfection technique, la hardiesse ou la préciosité de la touche. Son goût ira donc de Siberechts ou de Dirk Hals à Van Dyck et à Fragonard, de Rembrandt à Rubens, de Teniers à Constable.

Cependant, peu à peu, ce pur dilettante s'est senti attiré, comme tant de collectionneurs, par les problèmes de l'histoire de l'art. On a beau dire que l'on n'aime un tableau que pour les agréments qu'il vous donne, on finit toujours par le situer dans l'évolution de la peinture, par lui donner, trouver une signification. M. Cardon n'a pas manqué d'être saisi par ce noble désir, et voici quelques années déjà qu'il s'est intéressé à une des écoles les plus mystérieuses, les plus mal connues qui soient : l'École franco-flamande de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle.

Il y a toujours eu entre l'École française et les écoles des Pays-Bas des rapports assez intimes. Au XIVe et au XVe siècle, les artistes de Flandre qui s'en allèrent chercher fortune à la cour des princes français sont innombrables. Les cours des Pays-Bas et toute l'aristocratie étaient d'ailleurs, à cette époque, de culture purement française, et c'était un idéal français que les peintres flamands exprimaient avec cette sensibilité particulière, ce goût du pittoresque et ce sens de la couleur qu'ils tenaient de leur race. Au XVIe siècle, ces rapports ne cessent point, malgré la guerre qui divise les souverains des deux pays. Marguerite d'Autriche, qui gouverna les Pays-Bas au nom de son père Maximilien, pendant la minorité de Charles de Bourgogne, le futur Charles-Quint, avait à Malines une cour toute française; et si elle haïssait la Maison de France, à qui elle ne pardonna jamais l'injure de ses fiançailles rompues, elle voyait dans la civilisation française la seule civilisation occidentale. Autour d'elle, on ne parlait que le français, on vivait, on s'habillait à la française, et l'art qu'elle se plut à protéger fut un art de tendance française. Aussi les Flamands de cette époque accentuèrent-ils leur orientation vers l'art français.



JEAN SIBERECHTS. — LES TRAVAUX DE LA FERME
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)



P.-P. RUBENS. — PORTRAIT DU COMTE D'OLIVARÈS
Esquisse en grisaille
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

La peinture flamande, du reste, à ce moment, subissait une crise : elle cédait à l'engouement italien. Van Orley, qui avait été travailler au delà des monts, en avait rapporté, sinon la grâce et le style italiens, du moins le désir d'atteindre à cette grâce et à ce style. Son art d'importation et d'imitation fit d'innombrables victimes, non pas qu'on ne puisse découvrir un certain charme rustique et pittoresque chez ces romanisants de Flandre — Van Orley est un admirable décorateur — mais il est évident qu'ils ne suivent pas leur voie et qu'ils restent toujours inférieurs, dans cette expression d'art qui ne leur est point naturelle, aux grands artistes dont ils essaient de s'approprier l'idéal. L'art français, au contraire, et surtout l'art français de cette époque, s'apparente beaucoup mieux à leur tempérament. L'artiste flamand s'adapte au milieu français, s'assimile l'idéal français et l'exprime avec la solidité, la fermeté, la vigueur qu'il doit à sa nature. La culture française est pour lui la route naturelle vers la civilisation méditerranéenne, à laquelle il aspire confusément. En cherchant l'Italie, un Flamand de cette époque devait s'arrêter à Fontainebleau.

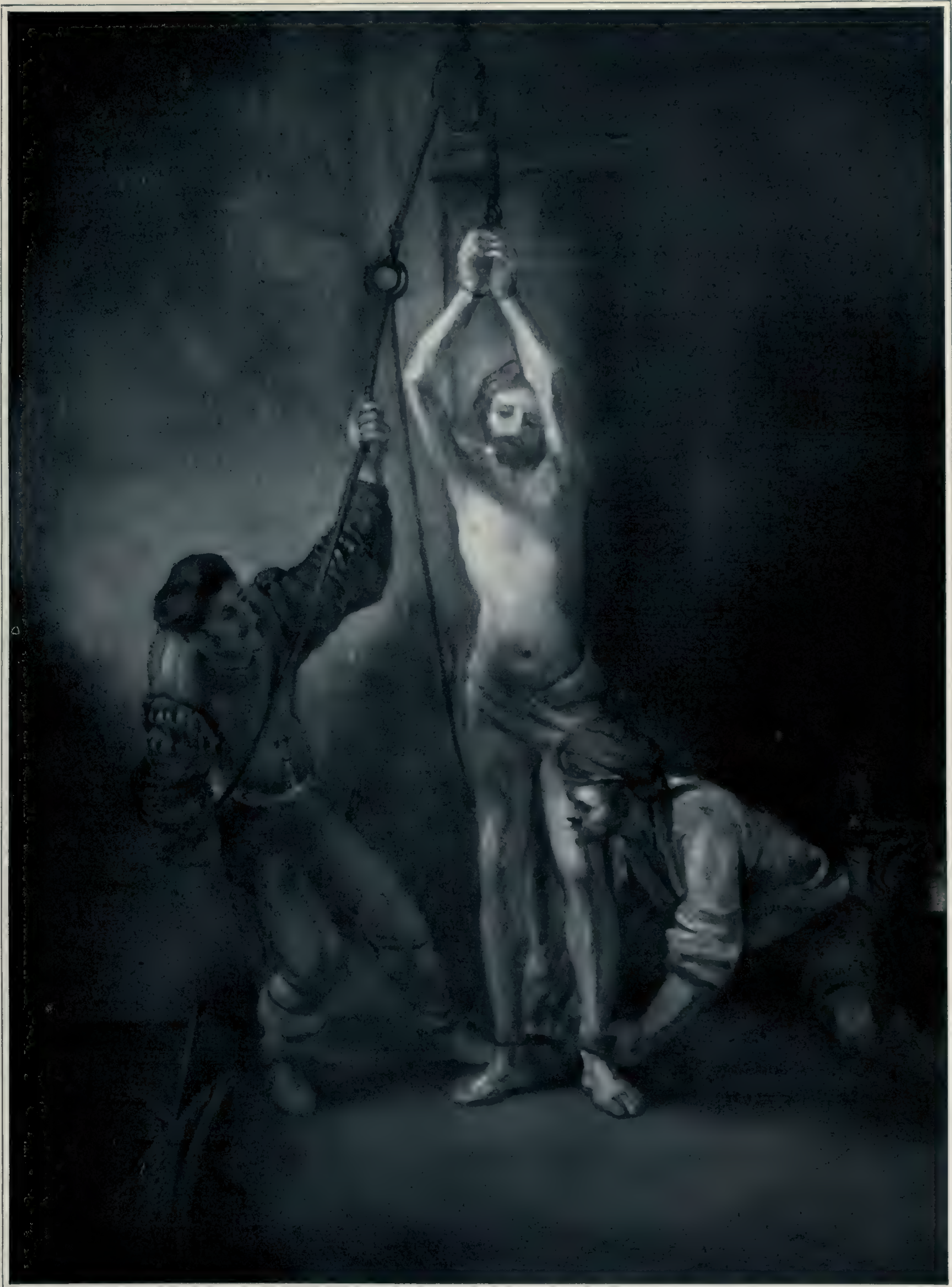
Il y eut donc dans les Pays-Bas, entre 1480 et 1520 environ, toute une école franco-flamande d'où semble être sorti Jehan Clouet. C'est à elle que s'est intéressé M. Ch.-Léon Cardon. Il a réuni, dans un petit cabinet arrangé avec un goût exquis, une dizaine de tableaux qui s'y rapportent. Tous d'une touche extrêmement précieuse, minutieuse et raffinée, méritent un examen attentif; tous ou presque tous sont de premier ordre et peuvent être considérés comme les joyaux de la collection.

Voici d'abord le portrait d'Isabelle de Bourgogne, sœur de Charles-Quint. La jeune princesse est représentée très simplement en buste, sur un fond sombre, mais elle est vêtue d'une robe extrêmement somptueuse dont le peintre s'est plu à représenter les broderies dans les moindres détails. Le visage enfantin, charmant d'ingénuité et de douceur, est merveilleusement peint. Ce tableau a été successivement attribué à Van Orley et à Mabuse. Mais ni l'un ni l'autre de ces maîtres n'ont jamais atteint à cet éclat de coloris et à cette perfection dans le rendu.

Une autre sœur de Charles-Quint, Éléonore, qui fut mariée d'abord à Manuel le Grand, roi de Portugal, puis à François Ier après la mort de Claude de France, est représentée dans un riche appartement, jouant du clavicorde. Son vêtement, également très somptueux, est traité avec cette même minutie précieuse et ce même éclat. Or, ce tableau, de l'avis à peu près unanime des érudits, doit être attribué à cet artiste mystérieux que l'on s'est résigné à nommer « le Maître des demi-figures de femmes » ou, plus exactement, « des femmes à mi-corps » ; de même le charmant tableau de genre intitulé *la Lettre*, où l'on voit une jeune femme richement vêtue, assise devant une fenêtre garnie de vitres en losange et écrivant une lettre. Est-ce un portrait? Cela paraît peu probable. Il semble plutôt qu'on se trouve devant un de ces tableaux de genre qui apparaissent pour la première fois dans l'art à cette époque, et que le « Maître des demi-figures » semble avoir inventés. En tout cas, cette toile semble bien de la même main que le portrait d'Éléonore de Portugal. La chambre où se trouve le personnage est éclairée des mêmes vitres en losange, et, parmi les accessoires, on retrouve le même vase d'orfèvrerie.



JEAN GOSSART, DIT MABUSE. — LE GENTILHOMME A L'ŒILLET
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)



REMBRANDT VAN RIJN. — LES APPRÊTS DE LA FLAGELLATION
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

D'autre part, on retrouve la même analogie de « facture » dans l'admirable portrait de la collection Cardon, intitulé : *Le Gentilhomme aux belles mains*. Ce personnage, d'une très curieuse physionomie, s'enlève sur un fond vert d'un ton savoureux; il est vêtu avec beaucoup de richesse et d'élégance; représenté à mi-corps, de face, il tient ses gants à la main, dont on remarque la finesse et la parfaite exécution. Le bijou qui orne son chapeau reproduit un écusson et porte cette devise : « Qui trop embrasse en vain s'embarrasse. » Sur les broderies du col figure une sphère armillaire. Tous ces accessoires, toutes ces broderies, tous ces bijoux sont gravés dans la peinture et dorés au métal, suivant le procédé que l'on remarque dans le portrait des Ambassadeurs, de Holbein, à la National Gallery. Au revers de ce panneau se trouve une curieuse grisaille représentant Lucrèce. Au bas, la date : 1534.

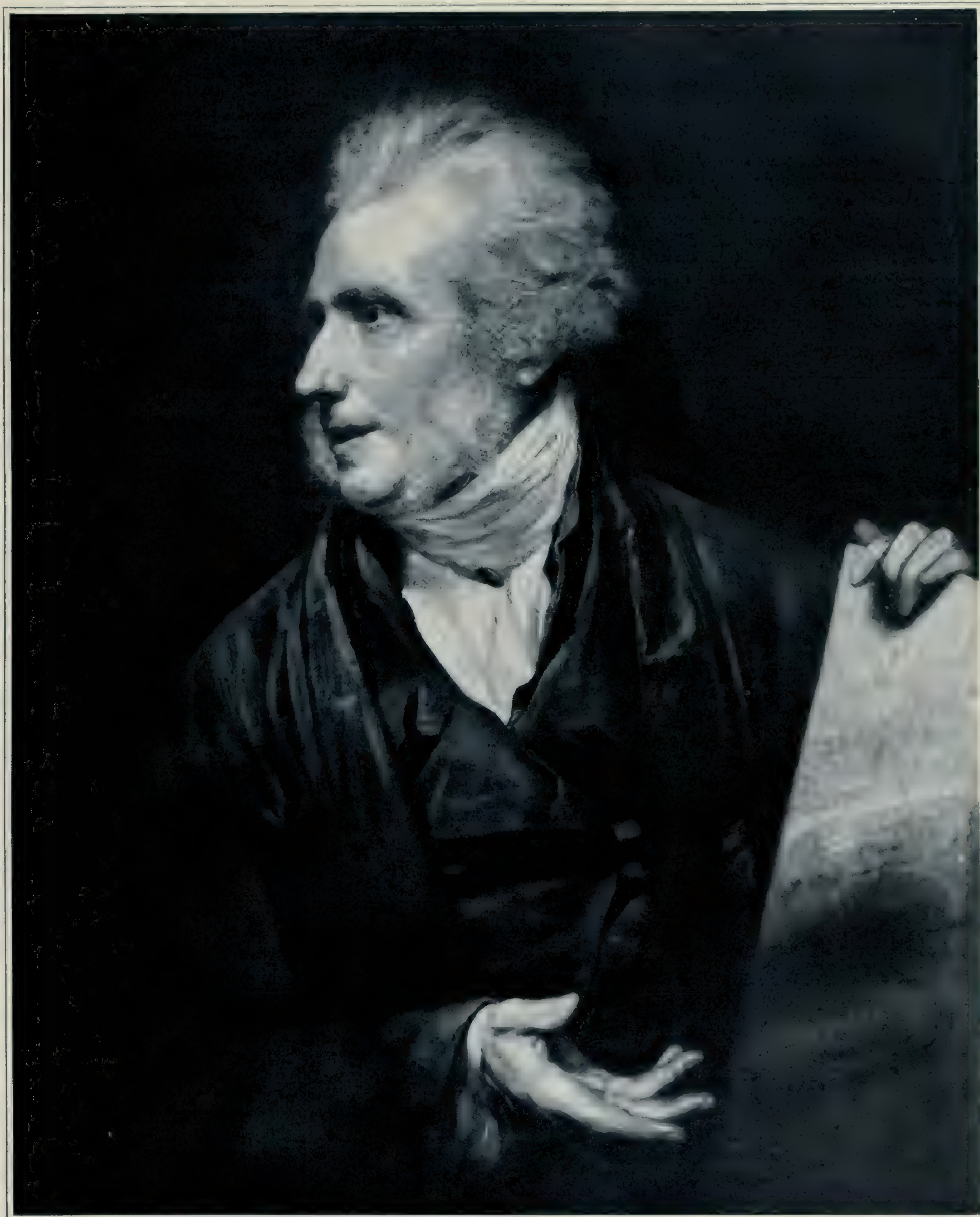
On a également voulu attribuer cet admirable portrait à Van Orley et à Mabuse. Mais cette attribution ne peut se soutenir. On la donnerait avec plus de vraisemblance au *Gentilhomme à l'œillet*, que l'on trouve dans le même cabinet. C'est un portrait grave et sérieux, sobre de ton et d'une grande intensité d'expression; mais on y retrouve la même préciosité, le même goût flamand de la joaillerie picturale que dans les autres tableaux que je viens de décrire.

Ces tableaux, on serait donc tenté de les attribuer tous à la même main. Mais quelle main? On a prononcé le nom de Jehan Clouet, dit Janet, et cette hypothèse ingénieuse est bien faite pour séduire, du moins au premier abord. C'est un peintre très mystérieux que ce Jehan Clouet, dit Janet. Avant les travaux de M. Delaborde (1), complétés par ceux de M. Bouchot, on ne savait rien de lui. Aujourd'hui, on sait peu de chose. On sait qu'il habitait Tours au commencement du XVIe siècle et qu'il s'y maria en 1515 avec la fille de l'orfèvre Gatien Boucault; on sait qu'il n'était pas Français, puisque François Ier renonça, au profit de son fils, au « droit d'aubaine », suivant lequel les biens d'un étranger mourant en France revenaient au roi. Mais d'où venait-il? Apparemment de Bruxelles, où M. Delaborde a découvert un Jean Cloet peintre, qui se trouve mentionné dans une quittance du duc de Bourgogne du 5 septembre 1475. Ce Jean Cloet était-il le père de Clouet? C'est fort probable (car ce nom qui, en flamand, se prononce Cloûte, se transforme forcément en Clouet quand il est prononcé par des bouches françaises), mais ce n'est point certain. Quant aux œuvres de Jehan Clouet, dit Janet, elles sont peu nombreuses. On ne peut lui attribuer que trois ou quatre peintures, six ou sept dessins et les médaillons d'un manuscrit. Encore n'est-ce que par une série de conjectures, fortement établies il est vrai. Le seul de ses tableaux qui nous soit signalé par un texte a été perdu : c'est le portrait d'Oronce Finé, le mathématicien dauphinois. Les peintures conservées que l'on suppose, avec quelque raison, exécutées par Janet, sont : le grand *François Ier* du Louvre, et deux effigies de Montmorency, l'une également au Louvre, l'autre au palais des Beaux-Arts de Lyon. Les dessins dont on peut sans crainte faire honneur à l'artiste se



VAN DYCK. — ÉTUDE DE MAINS
(Collection de M. Ch.-L. Cardon).

(1) *La Renaissance des Arts à la Cour de France*, par Delaborde. Paris, 1854.



SIR JOSHUA REYNOLDS. — PORTRAIT DE CHRISTOPHE BACH, PROFESSEUR DE CHIMIE
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

trouvent à Chantilly; ce sont les effigies de quelques grands personnages de la cour de François Ier. Quant aux miniatures attribuables à Janet, elles ornent le manuscrit de la *Guerre gallique*.

C'est tout, si l'on s'en tient aux certitudes, mais il y a longtemps que l'hypothèse est permise aux critiques d'art, et ici le champ est immense. Il y a incontestablement de grandes parentés de facture entre le François Ier du Louvre et le *Gentilhomme aux belles mains* de la collection Cardon, par exemple : c'est la même exécution presque toute en glacis et en tons plats, très lissés, la même façon de traiter les étoffes, les broderies et les bijoux. D'autre part, un savant critique, M. Wickhoff, a publié, en 1901, dans l'*Annuaire des Collections impériales de Vienne*, une longue étude dans laquelle il s'est efforcé de démontrer que « le Maître des femmes à mi-corps » et Janet Clouet ne seraient qu'un même peintre (1). Il fait observer que les lambris et le vitrage en losange que l'on voit presque toujours dans les toiles du « Maître des femmes à mi-corps » ne se retrouvent guère, à cette époque, que dans les châteaux français, que le costume dont les nobles dames qu'il représente sont vêtues est le costume français, enfin que les lettres qu'elles écrivent ou les livres qu'elles lisent sont, quand on en peut lire le texte, en français. « D'ailleurs, ajoute-t-il, toutes les dames de la cour de François Ier étaient perpétuellement occupées à écrire. »

Armé de ces preuves, dont M. Louis Dimier a montré la fragilité dans un article de la *Chronique des Arts et de la Curiosité* (2), M. Wickhoff va plus loin encore. Faisant état d'un texte de Guichardin, repris par Vasari, où il est raconté que François Ier fit venir des Pays-Bas le célèbre peintre Josse van Cleef ou van Cleve, il en conclut que ce van Cleef n'est autre que Clouet. Vasari et Guichardin auraient écrit Cleef pour Clove, et Clove et Clouet ne seraient qu'un même nom. Il ne faut pas s'être occupé beaucoup de linguistique pour voir que cette théorie est insoutenable.



VAN DYCK. — SAINT MARTIN PARTAGEANT SON MANTEAU (Esquisse du tableau de Windsor)
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

Reste l'hypothèse d'après laquelle ces tableaux, attribués au Maître des demi-figures, auraient été exécutés, non pas en France, mais à la cour toute française de Marguerite d'Autriche, pour qui il aurait d'abord travaillé. Elle n'est pas inadmissible, mais il faut avouer que les raisons qu'on a de l'admettre sont assez minces. En somme, si l'on veut identifier Janet Clouet et le « Maître des femmes à mi-corps », le meilleur argument est celui qu'on trouve dans la parenté de facture qu'il y a entre les œuvres connues de Clouet et celles du mystérieux artiste. Cet argument est assez fragile, puisqu'il n'est tiré que du sentiment essentiellement variable que les critiques ont de la peinture, mais combien d'attributions universellement admises n'ont pas d'autre origine? Devant les tableaux réunis par M. Cardon, le rapprochement vient à l'esprit de ceux-là même qui ne connaissent que très superficiellement la question. En tout cas, cette précieuse collection, à laquelle il faut joindre un admirable portrait de Sir William Paulet, marquis de Winchester, le fameux chancelier d'Élisabeth, par Lucas de Heer, — encore un vigoureux Flamand dont le séjour en France affina le talent, — et un remarquable portrait de

(1) *Die Bilder weiblicher Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz I von Frankreich* (*Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, vol. XVII, 1901, fasc. 5).

(2) 13 et 27 septembre 1902.



RAEBURN. — PORTRAIT DE FEMME
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

vieille femme dont on ne connaît pas l'auteur, détermine à merveille le caractère de cette école de peintres flamands francisés qui joua dans l'histoire de l'art français un rôle considérable et l'empêcha de tomber dans le maniérisme où tentait de l'entraîner l'engouement pour les décadents italiens.

Pour chercher les origines de cette école, c'est évidemment aux Primitifs flamands qu'il faut remonter, et M. Cardon en possède d'admirables. Pas un des grands noms de l'école qui ne soit représenté dans son cabinet. De Memling, voici un très curieux petit panneau figurant, dans un délicieux paysage matinal, deux chevaux à l'abreuvoir; sur le dos de l'un d'eux se trouve un singe, ce qui fait supposer que le tableau est l'illustration de quelque proverbe flamand; de Hugo van der Goes, le grand peintre passionné qui, suivant la tradition, mourut fou du désespoir de ne point égaler Jean Van Eyck, voici une *Vierge à l'Enfant* d'une délicieuse fraîcheur de coloris, et un curieux portrait de grande dame coiffée du hennin; de Gérard David, le charmant maître brugeois qui continue Memling en le modernisant, voici une *Arrestation du Christ* d'un pittoresque plein de saveur; de Jérôme Bosch, une amusante goinfrerie; de l'École bruxelloise qui entoura Van der Weyden, un triptyque qui fut très remarqué à Bruges et qui représente Salomon et la Reine de Saba; puis enfin, de Ouwater, ce vieux maître hollandais dont Van Mander fait un contemporain de Van Eyck, voici une *Nativité* d'un charme délicieusement naïf.

Ce vieux tableau rustique et grave nous ramène aux origines mêmes de la peinture en Occident et nous montre qu'en M. Cardon, à côté de l'amateur de bonne peinture, il y a un archéologue curieux de tout ce qui se rapporte à l'histoire de l'art. Rien de plus intéressant à ce point de vue qu'un petit autel portatif où l'on voit une exquise statue polychromée de la Vierge enfermée dans une sorte de petit meuble dont les volets déployés montrent une suite de scènes de l'Histoire sainte.

Ces très curieuses peintures, qui figurèrent à l'Exposition des Primitifs français, doivent être données à l'École de Paris (commencement du XIVe siècle).

C'est dans ce même cabinet, réservé aux Primitifs et à l'École franco-flamande du XVIe siècle, que M. Cardon a disposé ses bibelots les plus intéressants. Il en a d'admi-



CONSTABLE. — LA CHARRETTE DE SABLE
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)



ÉCOLE ITALIENNE (FIN DU XV[e] SIÈCLE). — LA CRÉATION DU MONDE
Bas-relief en pierre blanche
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

rables : colliers de corporations et bijoux somptueux de l'Orfèvrerie municipale des Flandres, pierres gravées, statuettes et grès anciens. On remarque aussi une très belle figure en bois, travail flamand du XIV[e] siècle, représentant un gentilhomme en costume de tournoi, une admirable cruche allemande, en grès, du fameux potier nurembergeois Hirschvogel, quelques pierres gravées du XVI[e] siècle, du plus vigoureux caractère, puis, enfin, un bas-relief italien du commencement du XVI[e] siècle, d'une grâce et d'un style tout à fait remarquables, représentant le Paradis terrestre.

Sous un format très réduit, l'artiste anonyme à qui l'on doit cette œuvre charmante, a rendu, avec un mélange de naïveté et d'adresse où il y a une singulière saveur, la séduction sylvestre et joyeuse d'un paradis où l'on se souviendrait de l'Éden païen.

Cette réunion de bibelots abondante et variée — il va de soi que je n'ai cité que les pièces de premier ordre — suffirait seule à constituer une collection intéressante. Ici ce n'est qu'un aspect secondaire.

A l'étage supérieur de l'hôtel, c'est une impression toute différente qui saisit le visiteur. Mais avant d'y atteindre, il convient de s'arrêter quelques instants dans l'escalier, qui a été transformé en une véritable galerie. On y trouve quelques esquisses et quelques panneaux décoratifs du XVIII[e] siècle, un projet de bas-relief exécuté en grisaille par Pajou, une étude de Fragonard, des projets de plafond du décorateur De Wit, quelques belles tapisseries et un admirable bas-relief en bois du commencement du XV[e] siècle, représentant Hunyad I[er], roi de Hongrie, sous la protection de saint Georges, et dû au ferme ciseau de Veit Stoss, le célèbre maître de Nuremberg. L'œuvre, d'une admirable patine, caractérise très heureusement la manière vigoureuse et large de ce grand artiste, qui contribua très puissamment à créer le style allemand.

Le reste de la collection est installé dans un vaste atelier où règne une douce lumière, cette lumière des musées qui semble s'irradier des tableaux accrochés aux cimaises. Les toiles s'entassent du parquet au plafond. Ici, point d'ordre, point de méthode ; M. Cardon s'est uniquement laissé guider par sa fantaisie ; une petite esquisse de Fragonard voisine avec un dessin d'Albert Durer, un portrait de Raeburn avec un paysage de Ruysdael. Ce qui, d'abord attire l'attention dans cette salle, c'est une grande esquisse, de Rembrandt : *Les Apprêts de la Flagellation*. Le tableau, d'une composition émouvante et d'une admirable lumière dorée, est de cette manière large et hardie à quoi l'on doit, dans l'œuvre de Rembrandt, l'*Homère* ou *la Fiancée juive ;* ce n'est qu'une esquisse, mais elle est de la plus belle qualité. On y trouve tout cet hallucinant mystère qui fait que certaines toiles du vieux maître semblent vivre d'une vie surnaturelle, d'une vie essentielle. A côté de cette toile, on remarque un admirable portrait d'homme de Velazquez. C'est un cavalier tout vêtu de noir, vu à mi-corps et coiffé d'un grand chapeau, œuvre pleine de caractère et qui peut être comparée aux plus fameux portraits du maître. Peut-être certains amateurs lui préféreraient-ils pourtant une figure



ÉCOLE FRANCO-FLAMANDE (XV[e] SIÈCLE). — UN GENTILHOMME EN COSTUME DE TOURNOI
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

de fillette du même artiste, d'une vigueur de touche et d'un coloris vraiment extraordinaires. C'est probablement un fragment de tableau détruit, soit que le maître lui-même l'ait découpé dans quelque grande toile dont il n'était pas content, soit qu'un amateur de jadis ait sauvé ce morceau dans une œuvre détériorée. La touche en est d'une hardiesse étonnante et le coloris d'un raffinement exquis.

Mais c'est Van Dyck qui, de tous les maîtres anciens, est le mieux représenté dans cette salle. A côté d'une étude de mains extrêmement intéressante pour l'examen de la technique de Van Dyck, voici une figure du berger Pàris d'une grâce juvénile, qui rappelle un peu le Philippe Warton du musée de l'Ermitage. L'œuvre est pourtant plus ancienne. Il est probable qu'elle a été faite en Italie, à l'époque où Van Dyck subissait l'influence des écoles ultramontaines. C'est, au contraire, à la période flamande de son talent qu'appartient un très beau portrait de jeune homme, haut en couleur et hardiment brossé. Ce n'est pas le Van Dyck élégant et raffiné des portraits anglais, mais c'est déjà le portraitiste vigoureux, pénétrant, qui va donner à l'art de reproduire l'effigie individuelle une de ses formes définitives. Puis voici encore un portrait de vieillard d'une touche vigoureuse, une belle grisaille — probablement exécutée pour la gravure, et représentant le sculpteur Collyns — et enfin, une charmante esquisse en petit format du fameux tableau qui figure à Windsor sous le nom de Rubens : *Saint Martin partageant son manteau.*

C'est la même qualité de peinture, la même manière d'interpréter la physionomie, que l'on retrouve dans le très beau portrait de Sir Christophe Bach, par Reynolds, que possède également M. Cardon, et rien ne démontre mieux, s'il fallait le démontrer encore, ce que la grande école des portraitistes anglais doit à Van Dyck et à l'École flamande. Même qualité de touche, même sens de la couleur, même technique. Et cette technique, on la retrouve, non seulement chez les peintres de portraits, mais aussi, dans une large mesure, chez les paysagistes. Certes, ceux-ci ont une manière originale, une vision très neuve de la nature et des choses, mais leur manière de peindre, tout au moins jusqu'au génial Turner qui la renouvellera, reste très près des Flamands et des Hollandais. On le verra clairement dans *la Charrette de sable*, de Constable qui est un des joyaux de la collection Cardon.



ÉCOLE FLAMANDE. — PORTRAIT
Médaillon en pierre d'ardoise (XVI[e] siècle)



VEIT STOSS. — PORTRAIT D'UN ROI DE HONGRIE ET DE SAINT GEORGES
Bas-relief, bois
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

Quelques vieux maîtres du paysage flamand eurent pourtant une technique assez différente, et précisément ce Jan Siberechts, qui peignit longtemps en Angleterre, mais qui ne semble pas y avoir fait école. M. Cardon possède un très beau spécimen de sa manière un peu sèche, mais d'un très bon réalisme. Il représente une *Cour de ferme*, et la couleur, qui en est très belle, n'a point ces brusques crudités qui déparent quelquefois les œuvres de ce maître trop peu connu. On y voit quelques figures de paysannes, dessinées avec la naïveté et la fermeté d'un Le Nain.

Un amateur de la peinture flamande se doit à lui-même de posséder au moins un Rubens. Celui de M. Ch.-L. Cardon est aussi intéressant au point de vue historique qu'au point de vue pictural. C'est un portrait d'Olivarès, le fameux ministre de Philippe III. Il est exécuté en grisaille et occupe le centre d'une composition somptueuse qui devait servir de modèle à la gravure de Pontius. L'œuvre est admirable de fougue et de verve, et dévoile très curieusement les procédés de l'invention décorative chez le grand maître anversois.

L'École hollandaise n'est pas moins bien représentée



JACQUES RUYSDAEL. — L'APPROCHE DE L'ORAGE
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)



HIRSCHVOGEL. — GRANDE CRUCHE EN TERRE ÉMAILLÉE
XVIe siècle
(Collection de M. Ch.-L. Cardon)

dans cette partie de la collection Cardon, d'abord par un Jacques Ruysdael d'une coloration exquise, puis par un délicieux portrait de femme de Frans Hals, un portrait doux et tendre, d'une intensité d'expression assez rare dans l'œuvre du maître; puis encore par un charmant Dirk Hals, représentant un banquet de seigneurs sous les arbres d'un parc. La composition est spirituelle et pittoresque : c'est une manière de fête galante, telle que pouvait la concevoir un Hollandais, et le parc qui lui sert de décor a tout le charme lumineux de certaines toiles de Cuyp.

Mais je ne peux m'attarder dans une énumération qui ferait de cet article un véritable catalogue. Qu'il me suffise d'indiquer ici l'intérêt d'une collection qui, par sa nature et son histoire, caractérise très heureusement le goût des amateurs belges en matière d'art. Ce goût, comme on voit, reste en général fidèle aux traditions de l'École flamande. Il va au pittoresque, à la couleur, à l'éclat, plutôt qu'à la grâce ou à la psychologie pénétrante de certains maîtres de France et d'Italie. Il cherche l'élégance, mais une élégance sensuelle et un peu lourde; il ne craint rien tant que l'intellectualisme, mais cette crainte même, qui le pousse à dédaigner injustement des maîtres admirables, le garantit de certains périls et le garde des engouements et des modes. Certes, on peut chercher dans l'art autre chose que la perfection technique, l'habileté manuelle de l'artiste, l'éclat coloriste de sa vision. Mais quand on s'en tient à cela, on ne risque guère de se tromper. Un tableau bien peint reste intéressant, alors même que l'idéal qu'il exprime s'est effrité, alors même qu'il n'exprime aucun idéal. Certes, nous mettrons toujours un Poussin au-dessus d'un Frans Hals, mais pourrait-on songer à comparer un Frans Hals avec un Vanloo, un Vien, un Ary Scheffer et tant d'autres maîtres que la mode, un temps, consacra, puis dédaigna? M. Cardon s'en tient aux Frans Hals, c'est-à-dire aux tableaux bien peints. Qui pourrait l'en blâmer?

L. DUMONT-WILDEN.



DECAMPS. — LE CHRIST AU PRÉTOIRE

(Collection de M. Ch.-L. Cardon)



VUE D'ENSEMBLE DE LA NOUVELLE SALLE DU XIVe SIÈCLE *(Musée du Louvre)*

LA SCULPTURE FRANÇAISE DU XIVe SIÈCLE

AU MUSÉE DU LOUVRE

(Acquisitions et installations récentes)

L'EXTENSION progressive des collections de sculptures françaises du Musée du Louvre a amené, ces mois derniers, l'ouverture d'une nouvelle salle qui complète la série de celles du rez-de-chaussée comprises entre le guichet du Pont des Arts et l'Escalier égyptien. L'admirable art plastique de notre moyen âge qui, naguère hospitalisé dans un couloir étroit et mesquin, avait à peine droit de cité au Louvre, que Courajod y avait imposé non sans difficultés et défendu de tout son enthousiasme et de toute sa science, a conquis enfin à peu près la place qu'il mérite, et dans l'esprit public, et dans les locaux imparfaits du palais solennel et incommode qui abrite nos collections nationales.

La salle nouvelle, dont on trouvera ci-contre une vue d'ensemble, est contiguë à celle qui était dite naguère *des Nouvelles acquisitions*, et qui contient aujourd'hui les principaux monuments de l'art des XIIe et XIIIe siècles, le Crucifix et la Vierge de majesté en bois de l'époque romane; le Saint Michel de Nevers (ancienne collection Molinier) et les colonnes de Coulombs, don des Amis du Louvre; la Sainte Geneviève et le Childebert enfin, figures graves et sereines qui évoquent ici l'art monumental des cathédrales gothiques. Elle communique, d'autre part, à travers l'arceau pittoresque d'une porte qui provient d'une maison de Valence (Espagne), avec la petite salle dite *du Moyen âge*, où sont disposés un certain nombre de fragments de statuaire ou de décoration ornementale qui ont été recueillis dans les chantiers de Notre-Dame de Paris, de Bourges, de Soissons, de Troyes, etc.; parmi ceux-ci, à côté des reliefs mutilés du jubé de Bourges et du débris, si expressif avec ses deux torses nus, du jubé de Notre-Dame de Paris, plusieurs pièces de choix ont été nouvellement installées : deux fragments de voussures d'une saveur encore archaïque, deux torses drapés d'une finesse exquise, une tête de femme d'un galbe plein et harmonieux, retiennent en particulier l'attention émue devant ces témoignages d'un art si large, si grandiose, et déjà si souple et si vivant.

On a composé l'ordonnance de la grande salle nouvelle, dont l'éclairage irrégulier n'a pas permis malheureusement

de tirer tout le parti que ses dimensions comporteraient, avec quelques morceaux de valeur décorative en même temps que documentaire, qui n'avaient point encore été exposés, ou qui l'avaient toujours été de façon insuffisante : telle la croix de cimetière de Saint-Léger-lès-Troyes, achetée en 1906 ; tel le magnifique Calvaire en bois de Nivelles, exposé jadis dans une embrasure de fenêtre à côté du tombeau de Philippe Pot, ces deux monuments datant l'un et l'autre de la fin du xve ou du début du xvie siècle. De plus, faute d'une salle spéciale qui puisse être consacrée aux écoles septentrionales étrangères, salle qui reste à trouver et dont les éléments commencent cependant à se rassembler de plus en plus nombreux, il a fallu faire figurer ici des morceaux comme la précieuse Vierge de l'Annonciation, de Riemenschneider, qui appartint autrefois à la collection L. Goldschmidt, la curieuse *Eve* ou *Marie-Madeleine*, attribuée parfois à Veit Stoss et plusieurs autres sculptures rhénanes, bavaroises ou tyroliennes.

Toutefois la note générale de l'ensemble est donnée par les monuments du xive siècle français, qui dominent ici par leur nombre, leur qualité et la place d'honneur qui leur a été attribuée.

On y rencontrera, en particulier, une dizaine de spécimens, d'acquisition ancienne ou récente, de ces Vierges gracieuses qui ont conquis peu à peu le goût des amateurs contemporains, et dont la date, répétée des initiés aux demi-savants et aux ignorants, sert maintenant d'étiquette et de mot de passe comme, il y a quelques années encore, le fameux *quattrocento*, dont la seule consonance faisait pâmer esthètes et dilettanti.

Pourtant, les archéologues austères des premières écoles médiévistes, qui comptent encore d'assez nombreux représentants, élevés dans le culte du grand art sévère et pur des xiie et xiiie siècles, jetaient volontiers le discrédit sur la suite, sur ce qu'ils appelaient la dégénérescence de cet art au xive siècle. Courajod, l'un des premiers, montra et exalta les éléments de vie, les ferments d'activité que le réalisme franco-flamand avait apportés dans cette période nouvelle, où il saluait les véritables origines de la Renaissance et l'aube des temps modernes. Peut-être, emporté par l'ardeur de la découverte et de la démonstration, négligea-t-il un peu trop ce qui, dans cette époque moins « classique » que la précédente, mais féconde, ingénieuse et variée, représente non la décadence, mais la tradition de l'art antérieur. Teinté de recherches nouvelles, nuancé de sentiments inédits, l'esprit de celui-ci survit néanmoins dans une certaine mesure et conserve à bien des produits de cet art nouveau du xive siècle, qui se dirige vers l'observation, vers l'expression, vers le naturalisme et le



LA VIERGE ET L'ENFANT (pierre peinte)
École française. — Début du xive siècle
(Musée du Louvre)



LA VIERGE ET L'ENFANT (bois)
École française. — Début du XIVe siècle
(Musée du Louvre)

pathétique, une dignité, une élégance, et comme une harmonie et une tenue qui, loin d'en altérer le charme ingénieux et vivant, le rehaussent en l'épurant. Même au temps des vulgarités outrancières et des robustesses excessives par lesquelles s'affirmera dans bien des milieux la prédominance de l'élément flamand, la tradition purement française ne disparaîtra pas partout, et c'est d'elle encore que s'inspireront, dans la seconde moitié du XVe siècle, les imagiers qui feront refleurir ici ou là, sur la Loire ou en Champagne, un art tempéré, mesuré et harmonieux.

Avec la fin du XIIIe siècle, la plupart des grandes entreprises monumentales s'arrêtent et l'activité des grands ateliers décline ; il semble que les talents des imagiers employés jadis à la décoration des porches de cathédrales se consacrent désormais presque exclusivement à la confection d'images plus menues et plus nombreuses, parmi lesquelles celles de la Vierge mère sont de beaucoup les plus fréquentes et les plus populaires.

Tout, il est vrai, est loin d'être de valeur égale dans cette innombrable série des images de Notre-Dame, pour lesquelles on utilise le bois, le métal, la pierre surtout, et assez fréquemment désormais le marbre, et dont tant de spécimens ont été jetés, un peu inconsidérément, sur le marché de la curiosité ces temps derniers ; tout est loin de marquer une recherche originale et personnelle : il y a nombre de productions banales et hâtives d'atelier, de fabrique. Il y a aussi, même aux époques les plus raffinées, des exécutions maladroites, des naïvetés grossières qu'il faut se garder de prendre pour des archaïsmes ou pour des effets concertés. Dans les productions les plus soignées elles-mêmes, des formules se créent : les innovations heureuses, les trouvailles d'expression deviennent rapidement des poncifs, et tel sourire en s'exagérant, tel arrangement pittoresque en se compliquant dans les répétitions de l'œuvre initiatrice, donnent naissance à des grimaces, à des contorsions, à des fouillis illogiques de draperies inutilement tourmentées.

Mais il y a malgré tout, lorsque l'on y regarde de près, avec circonspection mais avec attention et sympathie, une faculté de renouvellement, une ingéniosité naturelle à varier les nuances d'attitude ou d'expression qui fait penser par avance au prodigieux et incessant renouvellement que les Italiens apporteront, au siècle suivant, dans la composition de leurs Madones.

Parmi les images réunies au Louvre dans cette nouvelle salle du XIVe siècle, si quelques-unes ne sont réellement que des productions moyennes, de bon style mais de formule courante, comme la petite Vierge en marbre (n° 78) ou la grande Vierge en pierre (n° 80), la plupart ont leur individualité très marquée, leur allure à elles, plus ou moins noble, plus ou moins familière, pittoresque et vivante ; il faut bien



LA VIERGE ET L'ENFANT (pierre peinte)
École française. — Début du xive siècle
(Musée du Louvre)

reconnaître d'ailleurs qu'une bonne fortune (qu'on ne saurait sans injustice qualifier de simple hasard) a fait entrer dans cette collection, pendant les dernières années, deux ou trois Vierges qui sont de purs chefs-d'œuvre, dignes de se placer tout à fait en tête de la série de leurs sœurs

La plus exquise, et l'on peut presque déjà dire la plus célèbre, est sans contredit la Vierge de pierre qui fut conquise à la fin de 1905 dans des conditions qui, du reste, firent honneur à la complaisance et au désintéressement du vendeur. Elle était encore, au moment de son entrée au Louvre, recouverte d'un badigeon protecteur, mais heureusement assez peu pénétrant, qui ne s'était pas amalgamé avec l'ancienne polychromie et permit de retrouver celle-ci presque intacte, avec ses harmonies de bleu et de rouge pour le manteau et la robe, avec ses tons de chair très délicats, avec ses orfrois relevés de cabochons de verre de couleur. Cette parure colorée, aux tons vifs mais adoucis néanmoins par le temps, n'est pas sans ajouter un grand charme à la sculpture.

Les qualités plastiques de la figure sont éminentes : elle possède par-dessus tout une simplicité et une finesse élégante qui lui attirent les suffrages des juges les plus délicats, de ceux qui se plaisent, par prédilection ou par étude, aux chefs-d'œuvre de pureté que nous a laissés l'art grec. La proportion générale est juste, ni trapue, ni trop élancée. L'attitude est très souple ; le corps, à peine hanché, est sensible sous la draperie qui le moule par endroits, sans exagération et sans affectation. La draperie à plis fins, sans ampleur excessive, est calme et logique. Le visage régulier, sans idéalisation hautaine, est d'une beauté douce et humaine, avec un sourire à peine indiqué, chargé de bonté en même temps que d'intelligence.

Tous les caractères de l'œuvre sont bien du XIVe siècle : la qualité et la disposition des plis, comme le type de la figure et la nuance d'expression intime et familière qui s'y indique. Mais nulle part ailleurs l'on ne sent mieux qu'en cet exemplaire de choix, dans une recherche nouvelle de délicatesse et de tendresse humaine, la tradition harmonieuse et mesurée du XIIIe siècle. Aucune trace ne s'aperçoit encore du maniérisme et de la coquetterie qui apparaîtront déjà dans les Vierges de vermeil et de marbre de Jeanne d'Évreux datées de 1339 et 1340, ainsi que dans la plupart des Vierges d'ivoire de la même époque. Le visage n'est même pas encore conçu selon ce type aimable mais inexpressif, de grâce moutonnière, que nous voyons aux Vierges champenoises publiées par M. R. Kœchlin (1), où le déhanchement du corps s'accentue en même temps et où les manteaux adoptent la disposition stéréotypée et banale que M. Kœchlin a très heureusement définie sous le nom de « plis en volute ou en escalier ». Telles les Vierges de Sainte-Savine, de la collection Doistau, de la cathédrale de Troyes, etc.

Cette dernière Vierge troyenne est certainement la plus voisine de notre Vierge du Louvre qui ait été mentionnée jusqu'ici. Elle n'a rien, du reste, de spécialement champenois, et fait penser à l'art de l'Ile-de-France, auquel il faut à coup sûr rattacher aussi la statue qui nous occupe. Mais nous en pouvons citer une autre qui, incontestablement, s'en rapproche encore davantage et peut être considérée comme appartenant au même atelier, sinon à la même main : c'est la très belle Vierge en pierre, également polychromée, qui se voit encore à l'église de Rampillon et qui, protégée par un tabernacle de la Renaissance, a moins eu à souffrir que la nôtre des atteintes du temps et des hommes. Trouverons-nous un jour, en Seine-et-Marne, dans la région de Provins, le lieu d'origine exact de cette pièce qui nous est arrivée sans état civil ? C'est possible. D'ailleurs, n'étaient-ce pas les ateliers parisiens qui fournissaient les églises de cette région de statues préparées à loisir, ou qui leur envoyaient à tout le moins des imagiers pour les exécuter sur place ?

La Vierge en bois, qui est entrée au Louvre en 1907 et que l'on trouvera également reproduite ci-contre, si elle parait appartenir aussi aux premières années du XIVe siècle, a des origines locales un peu différentes.

Sa provenance picarde est à peu près certaine, et des renseignements postérieurs à son acqui-



ANGELOT PORTANT DES BURETTES (marbre)
École française. — Première moitié du XIVe siècle
(Musée du Louvre)

(1) *Congrès archéologique de France, 1902.* (La sculpture du XIVe et du XVe siècle dans la région de Troyes.)

sition ont désigné un couvent d'Ursulines d'Abbeville. Elle offre, d'ailleurs, les plus grands rapports, dans ses proportions plus restreintes, avec la grande Vierge de la porte du transept sud de la cathédrale d'Amiens, la célèbre *Vierge Dorée* que M. G. Durand, dans sa Monographie de la cathédrale, place très justement à l'époque de Philippe le Bel, très sensiblement après l'époque de la construction même du transept. Celle-ci est, on le sait, un des prototypes de ces figures de Vierges devenues de grandes dames, élégantes et rieuses, qui jouent avec leur enfant ou le contemplent avec amour. Le dialogue de la mère et du fils, à peine indiqué jadis, se fait, dans cette Vierge dorée, et surtout dans ses dérivés, plus animé et plus familier; l'allure du groupe devient plus mouvementée ; les attitudes prises sur la nature sont même quelque peu forcées, le corps légèrement hanché à l'origine tend à se contorsionner à l'excès et les plis du vêtement, autrefois larges et monumentaux, se creusent et



TÊTE DE VIERGE (pierre peinte)
École française. — Milieu du XIVe siècle
(Musée du Louvre)



L'ENFANT JÉSUS (fragment d'une Vierge à l'Enfant)
École française. — XVe siècle
(Musée du Louvre)

se compliquent en recherches de froissements naturalistes. La grâce mondaine s'accuse, le sourire devient plus aigu, plus agressif, plus provocant, et l'on ne peut s'empêcher de se rappeler le mot de Ruskin, qui qualifiait déjà la *Vierge Dorée* de « soubrette picarde ».

Les ivoiriers vont à satiété reprendre ce type et l'aggraver. Ils ne mettront guère, du reste, dans l'exécution de leurs subtils et précieux chefs-d'œuvre, plus de soin et de nervosité que le huchier picard qui a taillé en plein cœur de chêne ce morceau d'une maîtrise si savoureuse, pleine de décision et d'accent, aussi éloignée que possible du banal tour de main qui s'acquérait dans les ateliers et se répétait mécaniquement ou presque, pour satisfaire la piété du client.

La Vierge assise, de l'ancienne collection Bossy, qui vient de prendre sa place légitime dans cet ensemble en attendant qu'elle y soit rejointe par celle de la collection Gay, qu'il sera fort intéressant d'en rapprocher, est d'une qualité toute voisine de celle des précédentes, et M. Paul Leprieur, qui l'a jadis abondamment et magistralement commentée au moment où elle fut léguée au Louvre, a fait ressortir le mélange de style et de grâce élégante qui la caractérise. On y voit la jeune mère, grave encore, qui commence à se prêter aux jeux de l'enfant comme elle le fera, de façon plus vive encore, dans le groupe d'une si jolie composition, mais d'une exécution un peu sommaire et lourde, que Courajod avait acquis en 1891 et qui provient de l'abbaye de Coulombs. La Mère du Christ va complètement oublier son rôle de reine, sa dignité solennelle et dominatrice; elle va consentir à n'être plus qu'une jeune



JEANNE D'ÉVREUX ET CHARLES IV DIT LE BEL (détail)
Statues funéraires (pierre) par JEAN DE LIÈGE
(Musée du Louvre)

femme épanouie, enjouée et indulgente, toute grâce, tout sourire et toute bonté.

La Vierge de Maisoncelles, qui entra au Louvre la première de toutes, il y a plus d'un demi-siècle, grâce au goût précurseur du marquis Léon de Laborde, bien que debout encore, dans l'attitude traditionnelle et typique, est d'une bonhomie plus familière. Le visage est un peu plat et écrasé comme celui que nous rencontrons également dans un beau fragment récemment donné au Musée par M. Delorière, de Lyon. Les joues sont pleines, les yeux petits, nettement dessinés entre des paupières légèrement gonflées, et moins expressifs. Mais dans la Vierge de Maisoncelles tout au moins, un sourire de bonté humaine illumine ce visage un peu vulgaire que caresse tendrement la menotte du petit enfant.

Quant à ce dernier, ni dans la Vierge de Maisoncelles, ni dans la Vierge Bossy, ni dans la Vierge de Coulombs il n'offre des traits bien séduisants, pas même une image bien fidèle de la réalité, et cela est assez singulier, dans un temps où la vérité et la ressemblance avec la nature semblent passer au premier plan des préoccupations de nos sculp-

teurs : on doit constater une impuissance persistante à rendre la physionomie et les grâces vraies d'une figure enfantine. Jadis, aux temps romans, il était naturel que le divin enfant, qui bénissait solennellement du haut du trône maternel, eût la gravité figée, les traits réguliers d'une image virile réduite ; mais, lorsque l'on arrive au XIVe siècle, ce sont toujours de petits bonshommes aux traits vieillots que l'on nous présente. On sent l'effort pour varier leur mimique, pour faire vivre leur visage aussi bien que leur silhouette tout entière ; mais bien rares sont ceux qui dénotent un sentiment juste de cette nature à demi formée, de cette physionomie mobile et souple qui sont le propre de l'enfance. Serait-ce une sorte d'habitude traditionnelle imposée ? Est-ce simple méconnaissance et incompréhension d'un genre de beauté particulière ?

L'angelot de marbre, portant des burettes, qui fut donné en 1906 par les Amis du Louvre, très proche parent des petits Jésus de la même époque, est une figure délicate, d'un charme d'attitude réservée et discrète tout à fait exquis, et, si les traits du visage manquent de souplesse, si le nez est trop large, la bouche fendue trop brutalement, les yeux trop directement empruntés aux formules en cours pour les Vierges, on sent toutefois dans l'ensemble une volonté touchante de faire jeune, gracieux et vivant.

Le progrès se fit sentir peu à peu en effet ; mais assez lentement : le groupe d'Anges chanteurs, du XVe siècle, de la collection Timbal, est d'une naïveté vraie et charmante, et à la même époque, au XVe siècle, les Bourguignons commencent à nous montrer quelques poupons gras et bien en chair, sans charme, mais non sans vérité. Le joli fragment de Vierge à l'Enfant que nous avons rencontré l'an dernier et dont la qualité fait penser à l'un des chefs-d'œuvre du XVe siècle, la Vierge du Marturet de Riom, nous donne enfin une image acceptable d'un bambin aimable et vraiment enfantin, comme du reste celui du Marturet, qui est exquis et presque comparable aux merveilleux putti de la Renaissance italienne.

Il est peu probable toutefois que ce soit d'outremonts que soient venues dans nos ateliers d'imagerie ces qualités nouvelles. Bien des échelons pourraient être invoqués, témoignant d'un labeur continu et de recherches progressives ; et, d'autre part, la délicatesse, la simplicité gothique des plis, le charme discret du modelé des nus, tout le style de l'œuvre, dont nous n'avons plus ici malheureusement qu'un fragment, manifestent au plus haut point la persistance de ces qualités traditionnelles de l'art français qui unissent dans certaines de ces créations du XVe siècle finissant, sans compromissions avec les lourdeurs septentrionales ni avec le maniérisme méridional, la fine élégance des œuvres du XIVe siècle, avec une souplesse plus grande et un charme de vie inconnu jusque-là. Bien des témoignages pourraient être invoqués de cette heureuse alliance, de cet équilibre passager par où se réalisent quelques-unes des œuvres les plus délicates de l'art français ; il en est peu de plus frappant que



LA VIERGE ET L'ENFANT (bois)
Provenant de Majorga (Espagne). — Fin du XIVe siècle ou début du XVe
(Musée du Louvre)

celui de ces images d'enfants, délicates autant que véridiques.

Nous avons ici, comme on l'a fait dans la nouvelle salle du Louvre, occasion de notre étude, rapproché de ces figures du XIVe siècle français une grande Vierge en bois de noyer acquise l'an passé, en Espagne, comme provenant de Majorga (province de Léon) ; c'est un exemple caractéristique de la propagande de l'art français dans ce pays, aussi bien, du reste, que des déformations qu'il y subit. Un peu plus tardive que les précédentes, la figure est lourde et épaisse, d'une bonhomie un peu vulgaire ; mais la draperie du manteau est d'une belle ampleur, et l'enfant présente un type assez pittoresque.

Bien d'autres aspects seraient à souligner dans l'art du XIVe siècle, où s'annoncent tant de recherches modernes : le pittoresque des compositions plus compliquées dans les reliefs, le caractère de plus en plus pathétique des scènes dramatiques de l'iconographie sacrée, qui se modèlent suivant la thèse ingénieuse et persuasive de M. Mâle sur l'art théâtral, le souci de creuser, d'accentuer certains types d'humanité plus ou moins étranges, ascètes émaciés, vieillards décrépits, prophètes aux barbes abondantes, qui nous conduiraient aux lyriques évocations du Puits de Moïse. Mais bien des types nous manquent encore dans la série de sculptures du Louvre pour préciser et faire saisir, en des exemples caractéristiques, ces diverses évolutions de l'art plastique de notre pays. Le musée de la sculpture du moyen âge est loin d'être achevé encore ; il lui reste à s'enrichir et à se compléter sur bien des points. A son défaut, le musée du Trocadéro est là pour renseigner sur la qualité de certaines œuvres significatives dont les originaux sont restés très légitimement dans leur lieu d'origine : tels les Apôtres de la chapelle de Rieux, au musée de Toulouse, ou les Prophètes du musée de Bourges.

Toutefois, une des formes essentielles de l'art du XIVe siècle, et l'un de ses principes directeurs, sont représentés au Louvre par des monuments de premier ordre.

Le réalisme, l'étude directe de la nature individuelle, qui est le point de départ des diverses manifestations que nous avons notées tout à l'heure, a, comme aboutissement logique, l'art du portrait. Or, les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon, qui figuraient jadis au portail de l'église des Célestins de Paris et qui, il y a quelques années, ont été ramenées très légitimement de Saint-Denis où elles n'avaient que faire, sont les spécimens les plus admirables et les plus significatifs de l'art du portrait français du XIVe siècle.

Il est inutile de revenir ici sur l'histoire de ces figures célèbres, qui a été plusieurs fois racontée au moment de l'exposition des Primitifs français, en 1904, où ils se révélèrent au grand public après la période d'obscurité où les avait tenus leur exil à Saint-Denis (1). On sait que c'est vers 1370 qu'elles furent exécutées, et l'on a souligné bien des fois, en les rapprochant des miniatures du temps et des documents écrits, la vérité frappante de leur physionomie, avisée et prudente pour le Roi, familière et presque bourgeoise pour la Reine. On ignore malheureusement encore à quel atelier il convient de les attribuer définitivement : est-ce aux ateliers flamands ou mosans, à celui d'André Beauneveu, qui travaillait pour le Roi depuis quelques années et exécutait pour son compte une série de figures tombales destinées à la nécropole de Saint-Denis, ou bien à celui de Jean de Liège, qui avait été également honoré de plusieurs commandes royales? Est-ce aux ateliers français où travaillaient Jean de Saint-Romain, Guy de Dammartin, Jacques de Chartres ou Jean de Launay, auteurs des célèbres statues de la grande vis du Louvre, que nos effigies sont venues pour ainsi dire remplacer, dans le voisinage du lieu où s'éleva le Louvre somptueux et pittoresque de Charles V ? Quelques analogies avec certaines des œuvres que des rapprochements de textes permettent d'attribuer à Jean de Liège ont frappé divers érudits ; des raisons de style, un sentiment d'élégance et de noblesse, même dans la vie familière, font pencher d'autres bons juges pour les purs Français. Mais il convient de garder encore toute prudence en ces matières avant qu'une raison décisive ait permis de prendre position pour l'un ou l'autre parti.

On serait assez tenté de trouver cette raison péremptoire dans le contraste offert par ces statues des Célestins avec les deux petites figures de marbre blanc de Charles IV le Bel et de Jeanne d'Évreux sa femme, qui figuraient sur le tombeau de leurs entrailles installé à l'abbaye de Maubuisson, et qui, après des fortunes diverses (1), sont entrées au Louvre en 1906, grâce à l'initiative de la Société des Amis du Louvre. Des documents irréfutables permettent d'attribuer ces précieuses figures à Jean de Liège, et ce fut une bonne fortune singulière pour le musée que de pouvoir recueillir ces œuvres sûres, d'une si grande importance historique. Elles nous permettent du reste de reconnaître que le style de Jean de Liège, précis et élégant, est assez froid ; sa facture bien peu vivante et bien peu souple, si on la compare à celle de l'auteur du Charles V, si pleine de verve savoureuse et de puissance expressive et que les purs Flamands du XIVe siècle ne sont donc peut-être pas les plus avancés, parmi les ouvriers du temps, dans la voie du réalisme.

Quoi qu'il en soit, à côté des effigies à la manière purement gothique de la Blanche de Champagne, figure de cuivre en ronde bosse, ou de l'Agnès de Dompierre gravée sur sa dalle de pierre, qui marquent au Louvre le début du XIVe siècle, immobiles encore, pures et sereines dans leurs robes aux plis droits et leurs guimpes serrées, la Jeanne d'Évreux de Jean de Liège, souriante et déjà plus humaine, marque l'effort de ces nouvelles générations du XIVe siècle, que nous avons déjà tenté de faire sentir tout à l'heure, dans la série des Vierges mères, vers la grâce précise et la beauté vivante. Mais ces conquêtes ne sont définitives qu'avec la Jeanne de Bourbon des Célestins, véritable chef-d'œuvre du naturalisme triomphant, qui domine tout l'ensemble que nous venons de passer rapidement en revue.

PAUL VITRY.

(1) Voir notamment : P. Vitry *La Sculpture à l'Exposition des Primitifs* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 149 et suivantes).

(1) Voir l'article de M. André Michel dans *Musées et Monuments de France*, 1907, p. 17-18.





CHARLES V, ROI DE FRANCE — JEANNE DE BOURBON, SA FEMME

Statues en pierre, provenant du portail de l'église des Célestins de Paris

(Musée du Louvre)

LES ACCROISSEMENTS DE LA GALERIE BARBERINI

Tandis qu'une grande partie des collections d'art italiennes traversent les Alpes ou les océans pour aller réjouir les maisons de richissimes étrangers, une vieille Galerie romaine, loin de perdre ses tableaux historiques, s'enrichit d'un considérable groupe de peintures conservées jusque-là dans les appartements privés du propriétaire, lequel aurait pu en disposer à son gré, car elles ne faisaient point partie du fidéicommis qui frappe d'inaliénabilité les œuvres d'art soumises à la loi Pacca.

C'est donc par suite de cette généreuse disposition que la petite et modeste Galerie Barberini révèle aux amateurs une magnifique série de peintures restées trop longtemps scellées par son heureux et jaloux propriétaire.

A côté de peintures inutilement fameuses, la soi-disant *Béatrix Cenci* et la *Fornarine*, en voici à présent de vraiment dignes d'admiration et d'étude.



Photo Anderson.

MELOZZO DA FORLI. — FEDERICO, DUC D'URBIN ET SON FILS GUIDOBALDO

Galerie Barberini. — Rome

C'est une collection de tableaux provenant du palais ducal d'Urbin et exécutés pour le duc Frédéric de Montefeltro, une suite d'œuvres d'art rappelant avec beaucoup d'intensité la cour magnifique du duc d'Urbin.

Autour du grand seigneur fleurissait une couronne d'artistes : Giovanni Santi, Justus van Ghent, Melozzo da Forli, Piero della Francesca. Ces artistes et leur Mécène apparaissent dans les tableaux de la Galerie Barberini. Le duc et son fils dans un portrait superbe, les artistes dans une suite d'œuvres des plus notables.

Le portrait du duc et du petit Guidobaldo est l'œuvre de Melozzo da Forli.

Le duc d'Urbin, dont la figure nous a été transmise par Piero della Francesca, dans le petit portrait actuellement aux Offices, apparaît, dans la peinture de Melozzo, dans toute sa personnalité.

Il est représenté assis dans un haut fauteuil, lisant un gros volume. Il est dans son armure de capitaine de l'Église, avec, sur ses épaules, un manteau rouge doublé d'hermine.

Son fils, le petit Guidobaldo, est debout à côté de lui, dans un riche costume de cour tout brodé de perles.

Ce portrait est un tableau magnifique de vie passée, un rappel suggestif de la plus belle Renaissance italienne.

Le duc Frédéric apparaît dans l'intimité de sa demeure, tel qu'il a été peint par ses historiens : homme de gouvernement et de guerre, prince magnifique et humaniste.

La grande vie seigneuriale du Quattrocento, telle qu'elle fut peinte dans le fameux *Courtesan* de Baldassarre Castiglione, trouve, dans ce portrait, le meilleur des commentaires.

Le portrait de Melozzo da Forli a un caractère humain, et pour cela immortel : le peintre a réussi à y fixer, mieux que dans aucune de ses peintures, l'âme intime de son personnage, et à dévoiler le secret qui s'y cache.

Tout le caractère du magnifique seigneur, qui, de son duché perdu dans les montagnes, rappelait la grâce de la cour florentine de Laurent de Médicis, y apparaît vif et puissant.

La figure est fortement composée, dessinée avec force et énergie dans la bouche fermée, dans le regard intense, dans le front pensif, dans les mains pâles et fortes, mais elle a aussi un caractère de grâce et de bonté qui se révèle surtout par le coloris du tableau, par ses tons clairs, légers, accordés dans une symphonie très délicate.

* * *

A côté de ce portrait, sont exposés quatorze panneaux qui le complètent idéalement, qui rappellent la figure principale dans sa meilleure lumière de gloire. Ils représentent des portraits idéalisés de poètes et de philosophes, et ornaient la magnifique bibliothèque du palais ducal d'Urbin.

Ces quatorze portraits complètent la série qui est actuellement au Louvre et qui provient de l'autre branche de la famille Barberini, la branche Sciarra-Colonna, avec laquelle la famille Colonna di Barberini a partagé l'héritage des ducs d'Urbin.

Ces tableaux, sortis enfin de la prison où ils étaient enfermés, sont l'œuvre de Justus van Ghent, de Giovanni Santi et de Melozzo da Forli, et viennent augmenter considérablement l'actif artistique de ces maîtres, encore incomplètement connus.

Deux autres œuvres ont été encore tirées des appartements privés : deux panneaux de Fra Carnevale, ce maître mystérieux, dont la grande personnalité est encore voilée. Ces deux panneaux, qui représentent la *Naissance* et la *Présentation de la Vierge au Temple*, apparaissent à présent comme une des œuvres les plus significatives et les plus personnelles de l'artiste.

Ainsi Fra Carnevale, le disciple de Piero della Francesca, vient s'ajouter à la compagnie : Melozzo, Giovanni Santi, Justus van Ghent et Fra Carnevale évoquent la vie artistique à la cour d'Urbin, rayon de gloire qui ne s'éteindra jamais.

(Rome.)

ART. JAHN RUSCONI.

Directeur : M. MANZI

Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Asnières.

Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

LES ARTS

N° 95 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Novembre 1909



CHINARD. — L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE (MILAN, AN XIII)
Marbre
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — CILLARE ET HYLONOME
Terre cuite

LA COLLECTION DE M. LE COMTE DE PENHA LONGA

Bustes, Médaillons et Statuettes de Chinard



CHINARD. — TÊTE DE MÉDUSE D'APRÈS L'ANTIQUE
Plâtre
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

La période ouverte le 14 juillet 1789 et close le 5 mai 1821 a été féconde en artistes de toute valeur qui ont entrepris de fixer sur la toile, sur le cuivre ou sur l'ivoire, dans le bronze, la terre cuite ou le marbre les traits des innombrables personnages, — premiers rôles ou comparses, — dont l'Histoire a tour à tour enregistré les noms ; mais, ainsi qu'il arrive d'ordinaire, ce sont surtout les peintres qui ont bénéficié de cette émulation, et si David, Gros, Guérin, Girodet, Isabey, sont connus de tous, les sculpteurs attendent encore la gloire qu'ils ont méritée aux mêmes titres ; le plus notable exemple de cette injustice traditionnelle en France est assurément le cas de Joseph Chinard, et l'occasion nous est bonne de chercher aujourd'hui, dans la mesure de nos forces, à tirer ce méconnu de l'oubli où l'indifférence de ses compatriotes, au moins autant que celle de ses contemporains et les injustices de la mode, l'ont trop longtemps retenu. Une collection véritablement unique par le choix et le nombre de pièces qui la composent, celle de M. le comte de Penha Longa, nous permet d'embrasser d'un coup d'œil toutes les phases du talent de Chinard et de donner aux lecteurs la reproduction de la plupart des œuvres très diverses où ce talent s'est affirmé ; mais ces œuvres mêmes trouvent leur raison d'être ou leur commentaire dans la vie agitée de l'artiste, et l'on ne peut en saisir l'enchaînement et la chronologie si l'on ne sait point dans quelles circonstances la plupart d'entre elles furent composées.



CHINARD. — L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE (MILAN, AN XIII)
Terre cuite. — Étude pour le buste en marbre
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



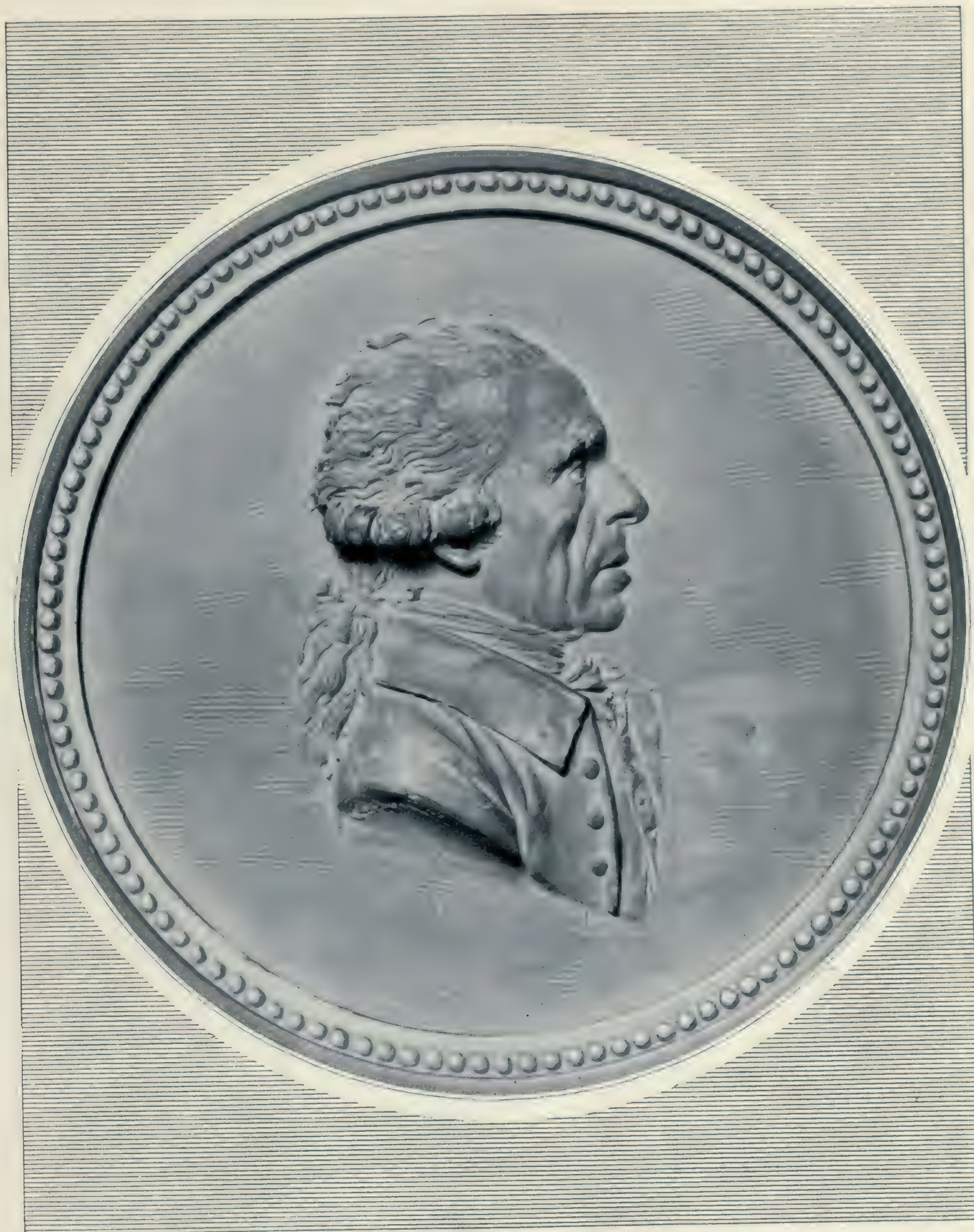
CHINARD. — SA STATUE PAR LUI-MÊME
Esquisse de la statue destinée à son tombeau à Lyon
Plâtre
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

Il y a quelques années à peine, ces éclaircissements offraient de singulières lacunes, et actuellement encore, si les dates principales de l'existence de Chinard sont enfin fixées, le catalogue de ses bustes et de ses médaillons exigerait des recherches et des identifications que le hasard seul peut favoriser.

Chinard était Lyonnais et c'est à Lyon qu'il a passé la majeure partie de sa vie; la fierté que lui inspirait cette origine, constatée par lui au pied de la plupart de ses œuvres et de presque toutes ses lettres, n'a guère été payée de retour, car sa ville natale l'a longtemps dédaigné et son musée ne peut guère montrer que des dons posthumes de l'artiste, auxquels sont venus s'ajouter de loin en loin quelques legs d'amateurs et, pendant longtemps, de trop parcimonieuses acquisitions. Toutefois, un érudit local, M. Salomon de La Chapelle, a rassemblé dans la *Revue du Lyonnais* (1896-1897) les éléments d'une notice et l'ébauche d'un catalogue, qui ont l'une et l'autre suppléé à l'insuffisance des premiers témoignages dus aux amis ou aux élèves du sculpteur; c'est jusqu'à présent la source la plus abondante et la plus sûre à laquelle il soit possible de puiser.

Joseph Chinard était né à Lyon le 13 juillet 1756, d'Étienne Chinard, « marchand sur la rivière », et de Benoîte Lapierre. Ses parents le destinaient à l'état ecclésiastique, mais ses premières velléités de statuaire se manifestèrent de bonne heure et frappèrent un artiste resté obscur, comme c'est assez souvent le cas de ceux qui débrouillent les vocations hésitantes, et, en conséquence, qualifié de « médiocre » par les répertoires biographiques qui ont daigné le mentionner. En fait, Barthélemy Blaise n'était point si médiocre qu'ils veulent bien le dire, et ceux qui ont vu son *Berger* au musée de Dijon, ou son *Saint Jean-Baptiste* et son *Saint Étienne*, de la cathédrale de Lyon, seront certainement d'un avis contraire.

Chinard suivait aussi les cours de l'École gratuite de dessin de Lyon, dirigée par le peintre Nonnotte, et y remportait plusieurs prix. En 1784, ayant à peine vingt-quatre ans, il se vit chargé par le chapitre de l'église Saint-Paul d'exécuter pour les pendentifs les statues de saint Paul et de saint Sacerdos. Rien ne subsiste de ces premiers travaux, que les bombes



CHINARD. — INCONNU (1789)
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

et la pioche ont réduits en cailloux pendant ou après le siège de 1793; mais ils avaient attiré l'attention d'un amateur, comme la ville en comptait alors beaucoup, M. de La Font de Juys, ancien procureur au bureau des finances, qui encouragea ses débuts et lui fournit les moyens de se rendre à Rome. Comme il n'avait point passé par l'enseignement officiel de Paris, il ne pouvait se réclamer de l'Académie de France et se fit inscrire parmi les pensionnaires de l'Académie italienne de Saint-Luc. En 1786, le sujet du concours était *Persée délivrant Andromède*, et le lauréat du premier prix fut le sculpteur lyonnais, solennellement proclamé le 12 juin, après une épreuve éliminatoire (le modelage en deux heures d'un sujet désigné par le sort), dont il se tira brillamment : c'était, depuis plus de soixante ans, la première fois qu'un Français l'emportait sur ses rivaux et pareil honneur n'était point échu à Houdon, à Allegrain, à Mouchy, qui n'avaient obtenu que le second prix. Aussi rien ne manqua au triomphe de Chinard, pas même l'honneur d'être conduit au Capitole dans la voiture et aux côtés du cardinal de Bernis, ministre du roi de France près du Saint-Siège.

Le séjour de l'artiste à Rome lui permit d'exécuter soit des copies d'après l'antique, soit des œuvres originales qui allèrent décorer l'hôtel de M. de Juys, rue du Plat, devenu de nos jours le siège des facultés catholiques. En 1788, il revint à Lyon, précédé d'une notoriété à laquelle il dut des commandes d'œuvres très variées et que les circonstances ne lui permirent pas d'exécuter toutes : M. Gabriel Cortois de Quincey, évêque de Belley, lui demandait une Vierge en marbre blanc, existant encore aujourd'hui dans la cathédrale de la ville; les États du Dauphiné passaient marché avec lui pour une statue de Bayard, dont les maquettes et les dessins ont disparu pendant la Révolution; Madame Van Rysambourg, femme d'un négociant de Lyon, lui proposait une de ces gracieuses devinettes morales comme le XVIIIe siècle les aimait tant et dont le mot, en l'occurrence, était à la fois un hommage à la bonté paternelle et une leçon de prudence à l'égard de l'Amour.

Bientôt la verve créatrice de Chinard eut à s'exercer sur des sujets plus vastes et fort différents : la statue colossale de la Liberté, érigée pour la fête de la Fédération,



CHINARD. — ESQUISSE DÉDIÉE A J.-B. DUMAS
SECRÉTAIRE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES, BELLES-LETTRES ET ARTS DE LYON (1801). — Plâtre
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — LE GÉNIE DE LA LIBERTÉ
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — LE GÉNÉRAL DUHESME, COMMANDANT LA 19e DIVISION A LYON (AN XI)
Terre cuite



CHINARD. — INCONNU (10 PLUVIOSE AN X)
Terre cuite

(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

célébrée dans la plaine des Brotteaux le 30 mai 1790, n'a point laissé de traces, mais il convient de la rappeler, parce qu'elle marque une date dans la carrière de Chinard et dans l'orientation de son talent.

J'ignore pour quel motif il revint néanmoins à Rome vers la fin de 1791. Il s'y montra chaud partisan des idées nouvelles et y travailla même à deux modèles de candélabres que lui avait demandés ou peut-être indiqués M. Van Rysambourg : *Jupiter foudroyant l'Aristocratie* et *le Génie de la Révolution foulant aux pieds le Despotisme et la Superstition :* singulières allégories à traiter, on l'avouera, dans la Ville éternelle, au vu et au su des visiteurs de son atelier et notamment de certains *Abbati,* qui s'empressèrent de le dénoncer. Arrêté en septembre 1792 et conduit au château Saint-Ange avec son camarade, l'architecte Ratter, il y subit une captivité relativement assez douce et qui prit fin le 12 novembre suivant, après une correspondance officielle et diplomatique, où Madame Roland tint la plume pour le Conseil exécutif provisoire, dont son mari faisait partie, et qui eut pour conséquences le massacre de Bassville et l'ex-



CHINARD. — CLAUDE BOURGELAT (1787)
Plâtre



CHINARD. — C. F. M. PRIMAT, ÉVÊQUE DE RHONE-ET-LOIRE
Terre cuite

(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — SON MÉDAILLON PAR LUI-MÊME
Terre non cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

pulsion des derniers pensionnaires de l'Académie de France.

Revenu à Lyon, non sans difficultés et sans dangers, Chinard s'affilia au Club central, organe de la faction jacobine, et fit montre des sentiments les plus exaltés, mais cet enthousiasme, peut-être alors sincère, rencontra des incrédules, ou plutôt les travaux qu'il lui valut excitèrent des jalousies et, par suite, de nouvelles dénonciations. La statue de la Liberté, destinée à remplacer celle de Louis XIV par Chabry au fronton de l'hôtel de ville, tenait en arrière de la main droite une couronne; aussitôt Dorfeuille prétendit que ce geste était équivoque et trahissait une intention satirique à l'égard de la nouvelle déesse; les ornements indiqués dans un projet de monument funéraire ressemblaient, à en croire les mêmes patriotes, à des fleurs de lis déguisées; les lions, emblèmes consacrés de la ville, que Chinard avait dressés à la barrière d'octroi de Saint-Clair, repliaient leur queue au lieu de la déployer en signe de triomphe, et deux statues sur le pont voisin de ces barrières, la Renommée et la Victoire, ne furent pas mieux accueillies : la Renommée, tournant sa trompette vers la frontière suisse, ne semblait-elle pas faire appel aux émigrés ?



CHINARD. — L'ABBÉ ROZIER, AUTEUR DU *Cours d'Agriculture*
Esquisse en plâtre du buste élevé en 1812 dans le Jardin des Plantes à Lyon
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

Ces imaginations, grotesques en d'autres temps, étaient alors aussi redoutables qu'un peu plus tard les accusations de fédéralisme ou de modérantisme : Chinard l'apprit à ses dépens. Malgré les efforts du représentant du peuple Boisset, qui l'avait vu à l'œuvre, Chinard fut enfermé dans la « mauvaise cave », dont les vieux Lyonnais conservaient naguère, par tradition, un souvenir d'épouvante, et il eût suivi sur l'échafaud tant d'autres victimes si son art même n'eût été sa sauvegarde.

Avec quelques paquets de terre glaise que lui procura une main amie, il modela un groupe de *l'Innocence se réfugiant dans le sein de la Justice* et le fit déposer sur la table autour de laquelle se réunissait la commission révolutionnaire; l'un de ses membres les plus impitoyables était André Corchand, originaire du Rouergue et se donnant pour graveur. Alors se vérifia la fine remarque de Georges Pouchet que dans presque tous les révolutionnaires de l'an II il y avait deux hommes : l'un vraiment fils du XVIIIe siècle par ses aptitudes pour les arts, les lettres ou les sciences; l'autre prêt à noyer dans le sang tout ce qui, à ses yeux, signifiait contre-révolution. André Corchand, que l'histoire accuse d'avoir, quelques mois auparavant, brisé à coups de marteau les statues du porche de la cathédrale de Rodez, se sentit ému devant la composition ingénieuse née sous les doigts du prisonnier et par laquelle il avait symbolisé l'Innocence sous la forme d'une colombe s'envolant vers la Justice que caractérisent ses balances et son glaive. Cette esquisse, qui a passé en 1884 dans une vente à l'hôtel Drouot, est datée du 25 pluviôse an II (13 février 1794). Le 10 ventôse suivant (28 février), l'auteur fut, en compagnie de quatre-vingt-



CHINARD. — INCONNUE
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — INCONNU
Terre cuite



CHINARD. — INCONNU
Terre cuite

(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

quatre autres prévenus, déchargé de toute accusation et rendu à la liberté.

Les commandes affluèrent de nouveau et Chinard fut pendant quelques mois le décorateur infatigable et toujours sollicité de ces fêtes qui nous semblent aujourd'hui si puériles, mais dont l'importance aux yeux des contemporains est cependant indiscutable. Rien ne nous est parvenu, et pour cause, de ces simulacres en plâtre et même en salpêtre exposés à toutes les intempéries ou relégués par leur auteur dans l'ancienne église de Lorette dont il avait obtenu la jouissance et qui est depuis longtemps détruite; mais si les bustes des patriotes Chalier et Hidens ne semblent pas avoir été conservés, il n'en est pas de même de celui du conventionnel Pocholle, l'un des pacificateurs de Commune-Affranchie, dont le musée de Neuchâtel-en-Bray possède le buste exposé en 1889 aux Portraits nationaux, et de médaillons d'hommes politiques et de généraux dont j'aurai à reparler plus loin.

Quelques-uns de ces portraits furent exécutés à Paris en l'an IV et sont contemporains de la formation de l'Institut



CHINARD. — INCONNU
Terre cuite



CHINARD. — EUGÈNE DE BEAUHARNAIS
Terre cuite

(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — INCONNU
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — INCONNUE (A CHAPONOST, LE 24 PRAIRIAL AN IV)
Terre cuite



CHINARD. — INCONNU (LYON, 30 PRAIRIAL ?)
Terre cuite

(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

national où Chinard fut appelé à faire partie de la 3e classe, mais il regagna presque aussitôt sa ville natale, où il accomplit de nombreuses besognes décoratives non moins éphémères que les précédentes avant de retourner dans l'Italie conquise par nos armes et toute frémissante des prodiges accomplis par le jeune général et ses compagnons d'armes. En 1800, nous retrouvons Chinard à Lyon, membre de l'Athénée (ancienne Académie des sciences, belles-lettres et arts) et admis dans l'intimité du préfet Raymond de Verninac, qui avait épousé la fille de Charles Delacroix. C'est à cette liaison qu'il dut de faire le buste de la citoyenne Verninac sous les traits de Diane prête à lancer ses traits. Un peu plus tard, appelé à Marseille, il modela les médaillons de l'ex-ministre des Relations extérieures, devenu préfet des Bouches-du-Rhône, ainsi que celui de sa femme, et, d'après le premier, un buste en plâtre, dont un exemplaire, singulièrement noirci et dégradé, surmontait il y a quelques années le tombeau de Charles Delacroix au cimetière de Bordeaux. Le « sculpteur italien » dont Léon Riesener parle dans les précieuses notes rédigées à la



CHINARD. — J.-B. REUBELL, MEMBRE DU DIRECTOIRE EXÉCUTIF
Terre cuite



CHINARD. — INCONNUE (LYON 1809)
Plâtre

(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — LA PHILOSOPHIE
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — ALBOUY DAZINCOURT, SOCIÉTAIRE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE
Plâtre



CHINARD. — INCONNU
Terre cuite

(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

demande de Philippe Burty sur son illustre cousin Eugène Delacroix, est, à n'en pas douter, Joseph Chinard, et l'influence qu'il exerça sans s'en douter sur la vocation de l'enfant admis à le voir travailler est un détail curieux qu'il importe de ne pas négliger.

En 1802, Bonaparte et Joséphine vinrent à Lyon pour assister aux fêtes données à l'occasion de la réunion de la Consultà cisalpine et l'artiste, chargé l'année précédente par la ville d'un projet de monument en l'honneur du pacificateur de l'Europe, lui fut présenté ainsi qu'à la future Impératrice ; cette présentation eut pour conséquence toute une série de travaux importants : bustes et médaillons du Premier Consul et de Joséphine, du prince Félix Bacciochi, de la princesse Élisa, du prince Eugène, de la princesse Auguste de Bavière, sa femme, de Julia Clary, plus tard reine d'Espagne et des Indes. Ces bustes étaient, pour la plupart, taillés dans les marbres de Carrare dont l'exploitation appartenait à l'éphémère royaume d'Étrurie, et où Chinard fit un assez long séjour, terminé par une rupture éclatante avec les administrateurs de la Banque chargés de



CHINARD. — EMMANUEL JADIN, COMPOSITEUR
Terre cuite



CHINARD. — INCONNU
Terre cuite

(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — MADAME DE VERNINAC
Plâtre
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — FÉLIX, PRINCE DE LUCQUES ET DE PIOMBINO
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

défendre les intérêts de la princesse Élisa. M. Paul Marmottan, qui a conté, pièces en mains, toutes ces tribulations dans son livre sur *les Arts en Toscane sous Napoléon* (H. Champion, 1901, in-4°), a retrouvé aussi dans les almanachs du temps et sur une bande de journal venue en sa possession les divers domiciles de Chinard à Paris, où il résidait certainement en 1808, lors de l'exposition au Salon de la plupart des images de la Famille impériale. Bientôt après, il se confina dans les fonctions de professeur de sculpture à l'École des arts du dessin de Lyon, auxquelles un décret, signé à Varsovie le 25 janvier 1807, l'avait appelé, mais ses dernières années ne furent pas moins actives; de cette époque datent *le Carabinier* de l'arc de triomphe du Carrousel et une statue colossale du général Cervoni, destinée au pont de la Concorde et qui, même terminée, n'aurait pas plus été mise en place que ses congénères dont M. Germain Bapst a jadis ébauché la curieuse histoire (le *Temps*, 1er novembre 1891). Cette statue est restée inachevée, tout comme le vase de vastes proportions dont Chinard avait reçu la commande pour la Malmaison et que le musée de Chalon-sur-Saône a recueilli.

Après quelques mois de lutte contre une maladie de cœur, Chinard s'éteignit le 20 juin 1813 et sa mort passa presque inaperçue au milieu des événements dont l'Europe suivait de jour en jour et presque d'heure en heure les tragiques péripéties. Par son testament, Chinard léguait à l'École de dessin des moulages exécutés à Rome et à Florence et instituait sa seconde femme (Marie Berthaud) légataire de sa maison du quai de l'Observance et de sa propriété du Greillon avec tous les objets qu'elles renfermaient. Il demandait, en outre, à être enterré dans son propre jardin et sa volonté fut alors suivie, mais la statue en pied qu'il destinait à ce tombeau n'y fut point érigée et, plus



CHINARD. — ÉLISA, PRINCESSE DE LUCQUES ET DE PIOMBINO
Terre cuite
Le buste en marbre a été exposé au Salon de 1808
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — INCONNUE (A LYON, L'AN XI)
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

tard, ses restes furent transférés au cimetière de Loyasse. Le lecteur a sous les yeux la reproduction de la maquette de cette statue et peut se rendre compte par lui-même de la ressemblance du portrait tracé *de visu* par J.-B. Dumas, dans l'éloge lu le 30 novembre 1814 devant l'Académie (ancien Athénée) de Lyon : « M. Chinard était grand et fort; il avait les cheveux touffus, noirs et bouclés; ses yeux, organes de l'âme, étaient vivants et ardents; ses traits, quoique irréguliers, lui composaient une figure d'un grand caractère et semblaient respirer le génie. C'était, suivant l'expression vulgaire et juste, une véritable tête d'artiste. » Dumas complète ce portrait physique par quelques détails exprimés dans la plus amusante rhétorique du temps : « Je l'ai vu, dit-il, se livrer avec transport dans un âge déjà mûr aux folâtres exercices de Terpsichore, et comme les muses et les arts ne forment qu'une famille, Chinard eut Talma pour ami : de faibles essais dans l'art des Roscius s'étaient conciliés dans sa première jeunesse avec les travaux importants qui assurèrent son triomphe dans la carrière des Scopas et des Athénodore. »

L'aisance ou, comme on disait alors, la fortune acquise par l'artiste au prix d'un labeur assidu permit à sa veuve de conserver pendant plus d'un quart de siècle la totalité de ses esquisses, de ses ébauches et de quelques morceaux moins imparfaits. Une chute qu'elle fit au mois de janvier 1839 eut des conséquences mortelles et la dispersion de l'atelier, intact jusqu'alors, suivit de près son décès.

Un élève de Chinard qui lui a de beaucoup survécu, car il est mort vers le milieu du XIXe siècle, Arthur Guillot (*L'Artiste,* 2e série, 1839, tome I, pages 380-383, et 411-413), a laissé de cet atelier une description écrite au moment où cette dispersion allait commencer et cette énumération évoque dans le désordre même où ils se présentaient, les vestiges qui jonchaient le sol du jardin, ou qui s'alignaient le long des murs de l'atelier désert :

« Ce vaste enclos, encombré en plusieurs endroits de blocs bruts, de statues de marbre à demi ébauchées, n'est pas moins curieux à visiter que ne l'était l'immense atelier de Lorette. Plus d'une pensée éclose en un moment de verve et caressée longtemps, comme une fille chérie, traîne tristement sur le sol dans un irrévocable abandon. Plus d'une époque trouverait des représentants sous ces herbes parasites qui sont la parure des ruines. Ici un bas-relief, où le ciseau a retracé l'un des sacrements de l'Église, est appuyé contre l'ébauche d'un goupe de Zéphyr et Flore. Là, saint Bruno mutilé repose lourdement non loin de Bacchus et Ariane. Ailleurs, des bustes en habit de cour à jabot de dentelle, à perruque roulée, rappellent des personnages dont le nom s'est perdu, mais qui furent éminents, car leur poitrine est couverte des ordres de l'ancienne monarchie. Un cardinal endure, en compagnie de Phocion, d'Euripide et du terrible Ajax, les frimas de l'hiver, les ardeurs de l'été. Le sublime aveugle, le divin chantre d'Achille a pour voisin le buste d'un apothicaire. L'Apollon du Belvédère déploie sa chlamyde comme pour protéger la pudeur d'un Bonaparte tout nu. Que sais-je ? L'Amour et Psyché échangent des baisers à la vue d'un gladiateur mourant. Un centaure de la plus belle exécution piaffe auprès d'une Gorgone et la grotesque figure d'Ésope sourit à la Vénus



CHINARD. — EUGÈNE DE BEAUHARNAIS
Terre cuite
Le buste en marbre (Salon de 1806) est au musée de Versailles
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — LA MARQUISE DE JAUCOURT (LYON, 1796)
Marbre
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

accroupie. Enfin, au centre d'un cercle de poiriers nains domine le marbre non encore terminé de Persée et Andromède... Dans le jardin de Chinard, les révolutions politiques semblent s'être concertées avec la mort. L'une a fauché l'artiste au milieu de cent travaux inachevés ; les autres ont renversé la puissance pour laquelle il s'apprêtait à créer encore. Voici les glorieux faisceaux de la République unis aux drapeaux non moins glorieux de l'Empire ; voici des fusils et des haches, des sabres et des lances, des casques et des cuirasses. Tout cet amas d'armes groupées sur des canons compose deux grands trophées en l'honneur de la plus noble victime de Marengo. Les portraits de Desaix, du héros que les peuples reconnaissants de la Syrie avaient surnommé le Sultan juste, norcissent abandonnés, souillés de fange. Un aigle impérial déploie vainement des ailes de quinze pieds d'envergure; il n'a pu prendre son vol et les foudres qu'étreignent ses serres sont éteintes pour toujours. Et ces génies que soutiennent des palmes, autre fraction d'un monument délaissé ; et ce buste colossal de Napoléon qui, lui aussi, fut précipité d'une colonne, suivant ainsi la fortune de son modèle ; et le couronnement de l'Empereur, bas-relief ébauché sur la ceinture d'un vase aussi grand que le vase de Médicis ! De tout ce qui vient d'être cité, de tout ce qu'on oublie, rien n'est en plâtre ou en pierre, ni de ce marbre terne, grisâtre, en usage aujourd'hui : tout cela est en marbre blanc et pur, en beau marbre carraréen. Devant tant de riches matériaux les spéculateurs se disent : « Que d'argent sacrifié ! » Mais les hommes de cœur s'écrient douloureusement : « Que d'œuvres avortées ! Que de pensées perdues ! »

Les deux unions de l'artiste étaient demeurées stériles ; c'est donc à un cousin au huitième degré, le docteur Étienne Chinard, que furent attribués les pouvoirs nécessaires pour l'exécution des volontés exprimées par la veuve du statuaire. Le musée de Lyon entra, grâce à elle, en possession de *Persée délivrant Andromède*, de *l'Enlèvement de Déjanire* et de quelques autres marbres ou terres cuites, sans qu'il fût tenu compte du désir exprimé par la donatrice qu'un monument fût élevé au statuaire sur une place publique de Lyon. La direction des Beaux-Arts, dépendant alors du ministère de l'Intérieur, s'abstint soigneusement d'entrer en pourparlers avec l'exécuteur testamentaire, et c'est pourquoi le Louvre ne peut montrer, depuis quelques années à peine, qu'un buste et un médaillon de Chinard. Donc, les particuliers furent les principaux clients du docteur Étienne Chinard, et la dispersion à laquelle il dut procéder par des voies amiables dura plusieurs années sans laisser de traces appréciables aujourd'hui : les cabinets qui les recueillirent se sont éparpillés à leur tour et celui de M. de Grièges, qui semble avoir été le plus riche à ce point de vue, n'existe plus depuis longtemps.

L'exemple donné par ce compatriote de Chinard a, par bonheur, trouvé de nos jours un imitateur qui, pour n'être pas né en France, n'en goûte pas moins profondément la délicatesse et l'ingéniosité de notre art national dans



CHINARD. — JEUNE FILLE
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — INCONNUE (30 JUIN 1808)
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — BONAPARTE, PREMIER CONSUL
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

ce qu'il a de plus exquis. M. le comte de Penha Longa est d'origine portugaise; de fréquents séjours à Paris en ont fait l'un des nôtres, et c'est à Paris même, dans son appartement de l'avenue Hoche, qu'il a, en quelques années, réuni la majeure partie de l'œuvre de Chinard. Il va sans dire que cette œuvre ne comporte aucun objet de proportions trop encombrantes, tels que statues en pied ou groupes de grandeur naturelle; les choix de M. de Penha Longa se sont exclusivement concentrés sur les bustes ou les portraits dont le format n'est pas incompatible avec l'exiguïté des locaux modernes. Aussi leur réunion dans un espace relativement restreint a-t-elle ce caractère d'intimité qui est le grand charme des collections particulières, et les meubles Empire sur lesquels se dressent ces bustes et ces statuettes, les étoffes où se fixent les médaillons, évoquent l'image de quelque *studio* comme il aurait pu en exister et comme il n'en exista certainement jamais aucun du vivant de Chinard.



CHINARD. — MADAME RÉCAMIER
Bronze
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

De quel prix ne serait pas aujourd'hui pour nous une liste, avec noms et dates, des personnages qui posèrent successivement devant le sculpteur! Ni lui-même, ni sa femme, ni ses élèves n'ont pris cette peine et il faut nous orienter à tâtons au milieu de ces effigies dont nous ne pouvons désigner avec certitude qu'un trop petit nombre d'entre elles.

Les débuts de Chinard furent ceux de tous les statuaires de son temps, et c'est à la Fable qu'il demanda ses premières inspirations ou, plus exactement, c'est sur les indications de M. de La Font de Juys ou de quelque autre lettré qu'il conçut le groupe des *Centaures* expirant après une lutte acharnée dont les *Métamorphoses* d'Ovide (livre XII) nous ont dit les phases. Toujours docile à ces mêmes leçons, il inscrivit sur le socle les noms de Cillare et d'Hylonome qui évoquaient peut-être alors dans l'esprit du spectateur une réminiscence dont le sens serait aujourd'hui perdu pour les flâneurs de nos Salons annuels. Existait-il même pour l'artiste? C'est plus que douteux, car l'orthographe de Chinard nous dit assez que la moyenne de sa culture littéraire ne dépassait celle de ses rivaux et, cependant, sous ses doigts comme sous les leurs, la grâce imprègne tout ce qu'ils touchent et donne la vie à des affabulations depuis longtemps périmées. L'enchevêtrement de ces deux êtres à corps de chevaux et à têtes humaines, qui prêterait au ridicule et même, par leur posture, à pire encore, n'a rien ici qui puisse choquer l'œil, charmé par les caresses du ciseau sur les visages, les torses et les croupes.

L'allégorie fournissait alors, comme la mythologie, d'innombrables sujets à la sculpture. Si quelques-unes des compositions de cette nature imaginées par Chinard sont actuellement détruites ou enfermées dans des collections peu accessibles, d'autres survivent, comme celle qui célèbre un acte de bienfaisance de son ami J.-B. Dumas envers les enfants d'un nommé Joseph Creuzet, et qui avait pour objet d'assurer leur subsistance, sinon même de leur sauver la vie, alors que le plus jeune d'entre eux venait, semble-t-il, à peine de naître.

Le méchant distique gravé avec le manche de l'ébauchoir sur le socle de ce groupe permettra peut-être un jour de débrouiller l'énigme dont l'Œdipe ne s'est pas rencontré parmi les contemporains ou les biographes de J.-B. Dumas; mais ce que nous pouvons et devons dire, c'est le charme de cette composition : s'il y a quelque raideur



CHINARD. — MADAME RÉCAMIER
Plâtre
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

dans le corps des deux enfants, le génie qui leur tend les bras est une des plus pures créations du talent de Chinard; je ne lui vois de comparable que ce fragment d'un autre génie (celui de la Liberté) qui, tout amputé qu'il soit d'un pied et des deux ailes, me semble par sa noblesse et par sa grâce, digne de figurer en regard d'un poème d'André Chénier ou à côté d'un croquis de Prud'hon. Qui expliquera jamais comment à la fin de ce siècle, à la fois très généreux et très corrompu, passa tout à coup sur la France ce souffle venu de l'Hellade qui pénétra l'âme de deux de nos plus grands artistes et que Chinard semble avoir un moment respiré?

De tout temps, le portrait a été pour le peintre et surtout



CHINARD. — NARCISSE (1781)
Marbre
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — LÉDA (LYON, 1796)
Marbre
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

pour le sculpteur une ressource et un gagne-pain. Chinard, bien avant d'être agréé par la Famille impériale, avait fourni largement sa part à l'iconographie lyonnaise : dans la collection Penha Longa le médaillon de Claude Bourgelat et le buste de l'abbé Rozier sont là pour l'attester; le fondateur des écoles vétérinaires en France est mort en 1779 et ce médaillon, daté de 1787, n'a pu être fait *ad vivum*, supposition permise à l'égard du buste de l'abbé Rozier, auteur d'un *Cours d'Agriculture* longtemps classique, et dont le profil évoque une singulière et fortuite ressemblance avec celui du



CHINARD. — JEUNE FILLE
Terre cuite



CHINARD. — INCONNU
Terre cuite

(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

chansonnier Béranger; mais qui nous dira les noms d'une vingtaine d'hommes et de femmes aujourd'hui réunis dans cet appartement de l'avenue Hoche ? Rien ne révèle leur personnalité véritable, car un bonnet à cocarde tricolore ou une chevelure massée en boucles épaisses n'est pas plus le signalement d'une Théroigne de Méricourt ou d'une Madame Roland (surtout quand le médaillon est daté de l'an III) qu'un bicorne ou un baudrier ne permet de savoir à quel officier supérieur nous avons affaire. Tout au plus pouvons-nous désigner avec certitude le général Duhesme, dont le profil a été d'ailleurs dessiné et gravé par Levachez d'après Chinard dans les *Tableaux historiques de la Révolution française* (édition de 1802); Claude-François-Marie Primat, évêque constitutionnel du département de Rhône-et-Loire, mort archevêque de Toulouse en 1816; Jean-François Rewbell, membre du Directoire exécutif, qui rappelle, par sa date, le premier séjour de Chinard à Paris, où il esquissa tout au moins les médaillons du compositeur Emmanuel Jadin et de l'acteur Albouy Dazincourt... Le reste, certes, vaudrait l'honneur d'être nommé et je n'y manquerais pas si les suppositions hasardeuses et les similitudes que n'appuie aucun témoignage valable n'étaient pas au premier rang des séductions et des périls dont un critique d'art, soucieux de ne point égarer son lecteur, doit se garer avant tout.



CHINARD. — INCONNUE (LYON, 8 MESSIDOR AN III)
Terre cuite



CHINARD. — INCONNU
Terre cuite

(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

Les Goncourt ont jadis comparé la liste des envois de La Tour au Salon de 1748 à une page de *l'Almanach Royal;* la contribution de Chinard au Salon de 1808 n'était guère moins officielle, car sur la même page se pressent les noms de l'impératrice Joséphine, de la princesse de Piombino (Élisa Bonaparte), de la princesse Auguste de Bavière, vice-reine d'Italie, femme du prince Eugène de Beauharnais, de la reine des Espagnes et des Indes (Julia Clary), des princesses Zénaïde et Charlotte, filles de Joseph Bonaparte. La plupart de ces bustes et de ces médaillons sont conservés aujourd'hui par les descendants de ces femmes, presque toutes gracieuses et jolies, associées aux éphémères grandeurs de leurs pères, de leurs frères ou de leurs époux, entraînés dans l'orbe de celui dont Victor Hugo a pu justement dire :

Jamais tu n'as vu, sombre Histoire,
Un passant plus prodigieux !

Si M. de Penha Longa n'a point réussi dans une reconstitution que nul particulier ne saurait tenter, il possède du



CHINARD. — BUSTE D'UNE ARTISTE
Plâtre (esquisse)
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — INCONNUE
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

moins en fort beaux exemplaires, le buste et le médaillon de Joséphine, le médaillon du Premier Consul, les bustes de la princesse Élisa et de Félix Bacciochi. M. Frédéric Masson assure — et, s'il le dit, on peut l'en croire — que Chinard a, pour sa part, fait cinq fois le portrait de Joséphine; mais il n'a pas appuyé cette assertion d'une liste qui nous aurait été bien précieuse et nous ne savons si le buste du Salon de 1808 (portant la mention de Milan, an XIII) est le premier en date de cette série, ou s'il faut donner la priorité au médaillon, qui nous semble plutôt contemporain de ce séjour à Lyon en 1802, où Chinard fixa d'un trait si précis et si net le profil du Premier Consul entre un faisceau et un glaive romains. D'après le travail déjà cité de M. Paul Marmottan, les bustes d'Élisa et de Félix Bacciochi datent de l'an XIV et sont, par conséquent, de la période où l'artiste résidait à Paris, soit dans la maison du citoyen Récamier, rue Basse-du-Rempart, soit rue d'Orléans, près de la Halle aux blés (adresses relevées par M. Paul Marmottan). L'hospitalité qu'il trouva chez le ban-



CHINARD. — BUSTE D'UNE ARTISTE
Marbre
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)



CHINARD. — Mme SERINGE
Médaillon albâtre



CHINARD. — M. SERINGE
Médaillon albâtre

(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

quier lyonnais et sa femme nous a valu un buste et un médaillon devenus, avec le grand portrait de David au musée du Louvre, les effigies, pour ainsi dire, classiques de celle qui inspira tant de passions et ne semble, pour diverses raisons, n'en avoir ressenti aucune. M. de Penha Longa a eu deux fois la main heureuse quand il a recueilli le médaillon de la divine Juliette et le petit buste réduit d'après l'original en marbre, jadis entrevu à la galerie Georges Petit, dans une exposition rétrospective de l'art du XVIIIe siècle (1884), bien des fois renouvelée depuis, mais avec d'autres éléments.

L'iconographie féminine est de beaucoup la plus difficile à établir parce que l'anonymat est, pour ainsi dire, la règle en pareille occurrence et que les contemporains eux-mêmes ne sont le plus souvent pas mieux renseignés à cet égard que la postérité ; la collection Penha Longa renferme plusieurs bustes et médaillons qui attendent un état civil dont les éléments sont à découvrir ; un jour prochain, nous saurons peut-être qui était cette marquise de Jaucourt reprenant son titre nobiliaire dès 1796, ou cette bourgeoise de la banlieue de Lyon dont Chinard modela les traits à Chaponost, le 24 prairial an IV, ou encore quelle « virtuose » fit représenter sur le socle de son buste les attributs classiques des arts et des sciences ; nous pourrons aussi dire si le buste en terre cuite, exposé il y a quelques mois à Bagatelle, est vraiment celui de la citoyenne Verninac, femme du préfet de Lyon et sœur aînée d'Eugène Delacroix ; mais pour apporter quelque lumière dans ce chaos il faut faire appel à toutes les bonnes volontés comme à toutes les compétences : l'œuvre de Chinard va être précisément appelée à l'honneur de former le centre et la raison d'être d'une exposition spéciale où nous sommes dès à présent assurés de voir figurer, outre la collection Penha Longa, prêtée intégralement par son propriétaire, des envois intéressants dus à Madame Jules Porgès, à M. Doistau, à M. Henry Jouin, à M. Heilbronner, à divers amateurs de Lyon et des régions avoisinantes. Nous aurons, il est vrai, le regret de n'y pas admirer les pièces capitales datant de l'époque révolutionnaire recueillies au musée Carnavalet et qu'un règlement impitoyable retient dans les salles du vieil hôtel. En dépit de lacunes inévitables, le talent de l'artiste sortira mieux connu qu'il ne l'a été jusqu'à ce jour, et leur auteur reprendra enfin le rang qu'il est en droit de disputer à Canova, à Chaudet, à Cartellier, à tant d'autres, car il est de ceux pour qui semble avoir été écrit le vers inspiré à Sainte-Beuve par le destin de Ronsard :

> Et de moins grands depuis eurent
> |plus de bonheur.

MAURICE TOURNEUX.



CHINARD. — INCONNU (daté Rome 1792)
Terre cuite
(Collection de M. le Comte de Penha Longa)

Directeur : M. MANZI — Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. — Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

LES ARTS

N° 96 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Décembre 1909



M. Q. DE LA TOUR. — MADAME DE POMPADOUR (pastel)
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

Collection de Mme la marquise de Ganay

NÉE RIDGWAY



Parmi les grands amateurs de la fin du siècle dernier, le marquis de Ganay fut un de ceux qui avec le plus de passion fit la chasse aux œuvres d'art qu'il jugeait dignes d'entrer chez lui. Il sut, avec un goût très sûr, former une collection des plus variées. Il ne voulut pas se cantonner dans une époque ; il ne rechercha pas une série plutôt qu'une autre, au contraire des amateurs du moyen âge, de la Renaissance italienne, du XVIIIe siècle français, de ceux qui réunissent avec amour les ivoires du moyen âge, les céramiques ou les bronzes de la Renaissance.

Le curieux d'objets d'art ne cherche pas la série, il ne vise que le beau ; il ne classe pas, il écrème. Le marquis de Ganay resta fidèle à cette maxime. Il recueillit en même temps les peintures des maîtres flamands et hollandais du XVIIe siècle, et les œuvres si séduisantes des XVIIIe siècles français et anglais. Il collectionna les petits bronzes de la Renaissance aux superbes patines, les vases ornés de montures de bronzes finement ciselés et dorés, et le riche mobilier du XVIIIe siècle. Dans chacune de ces séries, le véritable amateur qui les formait sut fort bien choisir les objets les meilleurs, ceux qui plaisent par leur charme ou par leur beauté.

Deux salons renferment cette belle collection, que nous avons plaisir à présenter aujourd'hui aux lecteurs des *Arts*. Madame la marquise de Ganay a placé chaque tableau, chaque objet d'art, avec infiniment de goût, dans les salons de son hôtel de la rue Pierre-Charron. Après avoir, pendant de longues années, assisté et conseillé son mari dans ses achats, Madame de Ganay n'a jamais cessé d'augmenter sa collection par d'excellentes acquisitions.



PIERO DI COSIMO. — PERSÉE
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

Une petite série de tableaux de la Renaissance doit nous occuper tout d'abord, avant d'arriver à ceux du XVIIIe siècle, qui tiennent ici la place prépondérante.

D'un artiste de la seconde moitié du XVe siècle, à la suite de Jean Fouquet, est un intéressant portrait de Louis XI, coiffé d'une calotte rouge enfoncée au delà des oreilles et portant, sur l'habit orange aux revers noirs, le collier de l'Ordre de Saint-Michel. Prêté, en 1904, à l'exposition des Primitifs français, par son propriétaire M. Georges de Monbrison, ce portrait fut étudié par Henri Bouchot, qui retrouva dans l'exécution de la peinture la main d'un miniaturiste, et l'attribua à Colin d'Amiens (1).

Récemment, Madame de Ganay a eu la bonne fortune de trouver un charmant petit portrait d'homme de Jean Clouet. Le comte de La Marque, seigneur de Brainnes, a des yeux verts et une barbe blonde ; il est coiffé d'un bonnet de velours noir. Il a successivement figuré dans les collections anglaises Magniac et Massey Mainwaring.

De la collection de Monbrison pro-



PIERO DI COSIMO. — PERSÉE
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

(1) Catalogue de l'exposition des Primitifs français, 1904, page 25, n° 53.



ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XVe SIÈCLE. — LE ROI LOUIS XI
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

A l'école de Léonard de Vinci se rattache une petite tête de Vierge, de laquelle se dégage un grand charme.

Les deux petits panneaux qui sont reproduits au début de cette étude étaient vraisemblablement les deux montants d'un *cassonne* ou petit coffret. Les sujets sont tous deux empruntés à l'histoire de Persée. Nous voyons d'abord le héros se disposant à tuer le monstre marin, puis il chevauche Pégase et court délivrer Andromède. Le sujet est traité d'une façon charmante, les figures, fines et d'un joli dessin, se meuvent dans de verdoyants paysages. Nous trouvons une grande analogie entre ces deux petites peintures et les deux panneaux de *cassonne* entrés au musée du Louvre il y a quelques années, grâce à la libéralité de M. de Vandeul, et que M. Jean Guiffrey présenta aux lecteurs des *Arts* (1). Les noces de Thétis et de Pélée qui y sont représentées semblent bien être traitées par le même artiste florentin, très probablement Lorenzo di Credi. Nous retrouvons dans l'une et l'autre de ces curieuses compositions la fantaisie bien particulière à Lorenzo di Credi.

L'École flamande et l'École hollandaise du XVIIe siècle sont représentées par d'excellents tableaux. De Gonzalès Coques, nous voyons le portrait d'un homme assis dans sa bibliothèque et lisant. — Une scène de cabaret de Brauwer nous montre un homme, portant un vêtement d'un rouge violent, fumant sa pipe. Il est entouré de personnages aux physionomies si laides et si caractéristiques du maître flamand. — Trois charmants petits tableaux de Téniers attirent



FRANÇOIS CLOUET. — INCONNU
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

(1) *Les Arts*, décembre 1902, p. 18 et 19.

viennent encore un portrait de jeune femme, de Corneille de Lyon, et le portrait d'homme que nous reproduisons et que l'on peut attribuer à François Clouet. La jeune femme blonde, vêtue d'une riche toilette, provient de la collection Gaignères et passait pour être la duchesse d'Étampes, Anne de Pisseleu (1). Le jeune inconnu, qui porte un pourpoint de velours noir sur un gilet rose et une toque de velours noir à plume blanche, provient du château de Chenonceaux (2).

Le portrait d'un homme vêtu d'un grand manteau noir et coiffé d'une toque noire est l'œuvre d'un artiste de l'École française du XVIe siècle (3).

Un portrait d'évêque est une intéressante œuvre de Gérard David. A mi-corps, debout au milieu d'un paysage, l'évêque porte une riche chasuble et la mitre en tête; appuyé de la main gauche sur sa crosse, il donne la bénédiction de la droite.

L'École italienne est représentée dans la collection par deux précieux petits tableaux.

(1) Catalogue de l'exposition des Primitifs français, 1904, page 73, n° 175.

(2) Catalogue de l'exposition des Portraits du XIIIe au XVIIe siècle, 1907, p. 185, n° 435.

(3) Catalogue de l'exposition des Portraits du XIIIe au XVIIe siècle, 1907, p. 185, n° 436.

particulièrement l'attention : une partie de cartes au cabaret ; — une vieille femme, dans un paysage, assise, avec un chien sur ses genoux, et à la main un œillet rose qu'elle sent ; — une femme, habillée d'une très riche toilette, déjeunant, tandis qu'un serviteur lui verse à boire. Ce dernier tableau surtout est d'une très belle qualité.

Les hollandais sont fort bien choisis : une curieuse scène de patinage est un beau Van Goyen. Une très belle marine, de Van de Velde, avec un grand navire entouré de voiliers et de barques de pêcheurs, sous un ciel ensoleillé, est d'un beau ton doré qui contraste avec son pendant de S. Ruysdael, où nous voyons des voiliers sur une mer assombrie par un ciel lourd et nuageux. Citons encore, de Cuyp, deux cavaliers, et, de Weenix, une scène de chasse d'un grand mouvement.

Une petite esquisse de Franz Hals nous représente un homme dont la tête spirituelle et expressive est coiffée d'un grand chapeau, avec de longs cheveux qui retombent sur un grand col blanc. Enfin, deux charmants petits tableaux de Terburg mériteraient beaucoup mieux que cette simple mention en passant : le mari et la femme représentés en pied, vêtus de noir, sur un fond gris ; l'homme, bien campé, porte avec élégance le vêtement noir avec le grand col de dentelles, la lourde perruque, le feutre noir aux larges bords et les bottes très hautes ; la femme n'est pas d'une beauté attirante mais bien curieuse avec son tout petit bonnet de dentelles et sa très grande collerette.



GÉRARD DAVID. — UN ÉVÊQUE
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

C'est le XVIIIe siècle qui séduit le plus dans la collection de Ganay. C'est du reste aux artistes charmants de cette époque que fut faite la plus belle part dans le choix des œuvres d'art.

Un des plus curieux tableaux de cette série est une grande toile de Charles-Antoine Coypel. Le sujet est évidemment une sorte de satire contre la mode du temps, contre la coquetterie exagérée des élégantes au début du XVIIIe siècle. Une petite fille, vêtue d'un simple peignoir à coiffer, joue à la grande dame ; assise devant une toilette, elle se fait coiffer par une autre enfant, très dévêtue aussi, montée sur un tabouret. D'autres enfants, tous fort peu vêtus, sont costumés en abbés, en magistrats, en seigneurs ou en grandes dames ; les unes minaudent avec coquetterie, les autres se fardent et se mettent des mouches. Cette spirituelle et amusante composition fut gravée par Lépicié, qui l'appela « Jeux d'enfants » et l'accompagna de ces vers :

De la mode et de ses boutades,
Ce jeu d'enfants rend les excès.
Ces atours, malgré leur succès,
Sont bien souvent des mascarades.



ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIIIe SIÈCLE. — PANNEAU DE DÉCORATION
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

Le tableau de Coypel fit partie de la collection de Fagon, qui fut médecin de Louis XIV, et, plus récemment, de la collection Pourtalès (1).

L'arrière-grand'mère du marquis de Ganay, Claudine de Maleteste, vicomtesse de Virieu, eut un des plus délicieux portraits que peignit Madame Vigée-Le Brun. L'artiste a mis dans les traits du modèle une vie et un esprit qui surprennent et qui charment, et qui devaient donner une très grande ressemblance. Le coloris général de la toile est tout particulièrement agréable. La toilette, gaie et printanière, bleu pâle avec manches, écharpe et rubans blancs, le chapeau de paille, orné d'un bouquet de fleurs, sur des cheveux poudrés qui retombent en boucles sur la nuque, contribuent à faire de cette jolie peinture un des plus séduisants portraits de femme de notre XVIIIe siècle. Madame Vigée-Le Brun peignit la toile en 1779 et la mentionna dans ses *Souvenirs*. Disparue pendant la Révolution, la charmante effigie de Claudine de Maleteste eut la chance de rentrer peu après dans sa famille et de n'en plus sortir.

La dauphine Marie-Antoinette, par Duplessis, est en même temps qu'une très belle peinture un document historique du plus haut intérêt. La toile ne porte ni signature ni date, mais il ne peut plus y avoir aucun doute à ce sujet, depuis que Flammermont (1) publia l'intéressante inscription que porte une charmante tapisserie ovale qui reproduit exactement ce portrait. Avec la date 1774, on lit : ***Duplessis pinxit, Audran exuit.*** Ce précieux portrait de Marie-Antoinette, encore dauphine, à la veille de devenir reine, est conservé aujourd'hui dans la collection du prince d'Arenberg. Nul doute qu'il ne fut exécuté à la manufacture des Gobelins, peu après que Duplessis eut terminé la peinture.

M. de Nolhac a publié dernièrement (2) une curieuse préparation qui lui appartient et qu'il considère — avec raison — comme étant une esquisse pour le portrait de la collection de Ganay. Nous retrouvons, en effet, dans ce simple masque qui dut être très rapidement exécuté, les caractères principaux de la physionomie de la jeune dauphine. Le portrait de Marie-Antoinette qui nous occupe est une charmante et séduisante peinture ; la jeune princesse semble avoir dix-sept ans, elle porte un corsage de brocart bleu à fleurs, avec le cou et les épaules nus ; les cheveux sont poudrés, les joues sont fraîches et fortement colorées.

Un joli petit tableau de Boucher nous est connu par la gravure. Assise dans sa cuisine avec ses trois enfants,



ÉCOLE FRANÇAISE, XVIIIe SIÈCLE. — PANNEAU DE DÉCORATION

(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

(1) *Les Galeries d'amateurs.* — *La Collection Pourtalès*, par Mantz. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1865, page 113.

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, tome II, p. 296.

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, tome I, p. 129.

la belle villageoise tient le plus jeune devant elle, tandis que les deux autres jouent avec un chat et un balai; à terre, des légumes et des accessoires de cuisine.

De Chardin, une nature morte, datée de 1758, nous montre un panier de prunes avec différents fruits et une bouteille.

Un villageois en habit de fête est peint par Trial, artiste peu connu de la fin du XVIIIe siècle.

L'un des plus séduisants portraits, parmi ceux que le Lyceum exposa l'an dernier dans son exposition rétrospective de portraits peints par des artistes femmes, fut certainement celui du danseur Vestris II, par Madame Romany, élève de Régnault et contemporaine de Greuze. Cette grande artiste, qui fut surtout une miniaturiste de beaucoup de talent, peignit avec une grâce délicieuse le citoyen Vestris, dont les succès comme danseur étaient énormes auprès des habitués de l'Opéra, il y a plus d'un siècle. « C'était, nous dit Madame Vigée-Le Brun dans ses *Souvenirs*, le danseur le plus surprenant qu'on puisse voir, tant il avait à la fois de grâce et de légèreté. Quoique nos danseurs actuels n'épargnent point les pirouettes, personne, bien certainement, n'en fera jamais autant qu'il en a fait. Il s'élevait au ciel d'une façon si prodigieuse qu'on lui croyait des ailes; ce qui faisait dire à son père : « Si mon fils touche la terre, c'est seulement par procédé pour ses camarades. »



ÉCOLE FRANÇAISE, XVIIIe SIÈCLE. — PANNEAU DE DÉCORATION

(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

Le tableau figura au Salon de 1795 et appartint en dernier lieu à Alexandre Dumas fils.

D'une femme peintre aussi, moins connue que Madame Romany mais non dépourvue de talent, Aimée Duvivier, est le portrait du marquis d'Acqueville, peint en 1791. Assis à son bureau, le marquis porte une culotte collante et des bas gris, une jaquette bleue et un jabot de dentelle retombant sur un gilet blanc semé de coquelicots. Si le portrait n'est pas peint avec la grâce et la force de celui de Vestris, c'est pourtant une œuvre tout à fait intéressante d'une artiste peu connue de l'époque de la Révolution.

Deux toiles de Goya représentent deux manières bien différentes du grand artiste espagnol. Une petite fille de douze ans, la jeune de Monte-Hermosa, fille de la marquise d'Echany, est debout dans un jardin, sous un ciel sombre; d'une main elle tient un lis, de l'autre elle retient sa robe. La physionomie de l'enfant est très sérieuse, ses cheveux et ses yeux sont bruns. Nous nous trouvons devant un des beaux

portraits de Goya et nous admirons tout particulièrement les blancs de la robe de l'enfant, qui sont d'une si rare qualité.

Moins importante et moins séduisante, mais très curieuse, est une petite esquisse de Goya : dans la montagne espagnole, une foule se presse devant une auberge, plusieurs voyageurs arrivent à dos de mulet. Cette peinture sombre et laissée à l'état d'esquisse, rend bien l'atmosphère du pays catalan; la scène est traitée avec un mouvement prodigieux.

Lorsque David peignit le tableau du Sacre de Napoléon, il fit, d'après nature, l'admirable portrait du pape Pie VII et du cardinal Caprara, son légat en France, qui est peut-être la plus belle œuvre de la collection de Ganay. Le Pape est assis, et sa tête se détache sur la robe blanche du cardinal, debout derrière lui. La figure de Pie VII, qui avait alors soixante-trois ans, est d'un très beau caractère, d'une admirable expression, mais celle du cardinal est encore plus belle et plus impressionnante par sa laideur et par sa puissance. Un historien de l'art a dit — non sans raison — de ce double portrait, dans un article très élogieux, que « le dessin en est si ferme et si beau que ce portrait se classe au premier rang



A. WATTEAU. — FEUILLE DE CROQUIS

(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

dans l'œuvre de David » (1). Il est intéressant de noter que ce tableau passa successivement dans les collections Laffitte (à la vente duquel il fut payé 6,300 francs en 1834), Pourtalès et de Lord Dudley.

Notons en passant deux charmantes petites toiles d'Hubert-Robert, peintes toutes deux en Italie. L'une nous montre une église perchée au haut d'un escalier très raide, que descendent quelques femmes italiennes.

L'autre est d'une couleur blonde tout à fait jolie : sous un ciel clair, des paysans ont installé un bivouac au pied d'une haute terrasse que surmonte un grand jardin dont on devine la beauté, à côté d'une colonnade dont la perspective est habilement dessinée.

De Louis Moreau, un petit panneau ovale, d'un joli coloris, nous montre un grand escalier au milieu d'un beau parc, peut-être Saint-Cloud.

Une vue de Venise, de Guardi, est d'une bonne qualité : l'île et l'église de Saint-Georges-Majeur, avec des gondoles au premier plan. Et, puisque nous passons rapidement en revue les paysages de la collection de Ganay, n'oublions pas un charmant petit paysage de Corot, dont nous apprécions la clarté et la légèreté.

(1) *Les Galeries d'amateurs.* — *La Collection Pourtalès*, par Mantz. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1865, page 114.



M. Q. DE LA TOUR. — PORTRAIT DE FEMME (pastel)
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

La Tour est très bien représenté par trois pastels. Dans un beau portrait du peintre par lui-même, l'artiste porte un vêtement de velours marron, et est coiffé d'une calotte noire.

Un masque spirituel d'une jolie femme semble être une préparation pour un portrait de Madame de Pompadour. Les yeux sont pleins de vie et d'esprit; la bouche, fine et bien dessinée, est à peine entr'ouverte; les cheveux, poudrés, dégagent le front et les tempes. On lit, écrit à la mine de plomb, de la main de l'artiste : « Madame la comtesse de... Peinte par De La Tour » (1).

(1) *Maîtres du XVIIIe siècle. — Cent pastels*, 1908, page 39.

Le portrait de Madame de Pompadour en bergère, qui provient de la collection de la Béraudière, figura, avec la préparation dont nous venons de parler, à la très belle exposition des Cent pastels (1). De profil à gauche, elle tient la houlette et est coiffée du petit chapeau de paille d'Italie à rubans roses; un bouquet de fleurs des champs orne son corsage décolleté. La physionomie est jolie et rusée; le pastel a conservé une délicieuse fraîcheur de tons.

A cette même exposition si brillante des Cent pastels, se trouvait le pastel de Drouais, que *les Arts* ont reproduit dans l'article de M. P.-A. Lemoisne (2). Chacun aura conservé le souvenir, parmi tant de séduisants visages féminins, de cette charmante inconnue, jeune et mignonne, avec ses cheveux poudrés et sa robe rose, cravatée de dentelle autour du cou.

N'oublions pas de noter deux très beaux dessins qui mériteraient mieux qu'une rapide mention : plusieurs études de têtes de femme au crayon légèrement rehaussé de sanguine, par Watteau, nous font penser à quelques-unes des études de l'incomparable série des dessins du maître exposés au Louvre et à celles de la collection Groult.

La femme laide et coiffée d'une manière si démodée, dont Ingres fit le dessin à Rome en 1816, devait être d'une étonnante ressemblance.

Six panneaux peints, qui semblent être l'œuvre d'un artiste tel que Jean-Baptiste Leprince, décorent d'une façon tout à fait agréable la salle à manger de l'hôtel de Ganay. Les sujets sont variés; des personnages en costumes chinois ou turcs dansent, jouent, tirent à l'arc, ou pêchent, dans de jolis paysages. Les encadrements de chaque panneau sont différents, avec des rinceaux et des animaux variés.

Un charmant petit plafond

(1) *Maîtres du XVIIIe siècle — Cent pastels*, 1908, page 33.

(2) *Les Arts*, octobre 1908, page 20.



LOUIS MOREAU. — PAYSAGE
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)



F. BOUCHER. — LA BELLE VILLAGEOISE
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

d'alcôve, attribué à Fragonard, provient de la vente Walferdin, qui fut si riche en merveilles du XVIIIe siècle, et particulièrement en œuvres du délicieux peintre de Grasse. Une grappe de petits Amours tenant des fleurs, des guirlandes et des couronnes, prennent leur vol dans un ciel nuageux.

L'École anglaise nous offre trois peintures de Reynolds, un Gainsborough, un Romney et un Bonington. Le portrait de Lady Mary Douglas par Reynolds est, en même temps qu'une très belle peinture, un curieux portrait fait par un artiste anglais à la manière d'un hollandais. La tonalité dorée du tableau, la belle qualité des noirs du manteau qui tombe sur les épaules et découvre le corsage blanc, le transparent bonnet de dentelles à travers lequel se voient les cheveux blonds, font de cette toile une œuvre bien intéressante de l'artiste.

Largement peint est le grand portrait de l'évêque de Rochester, docteur John Thomas, par Reynolds. Le coloriste triomphe dans le riche costume de l'évêque, qui tient à la main un parchemin roulé, surtout dans le manteau de velours rouge qui est jeté sur ses épaules.

Une belle esquisse du même artiste est le portrait expressif de Cunningham.

Le duc de Sandwich est un vieillard dont Gainsborough s'est attaché à nous reproduire les beaux traits et la noble allure.

Romney a peint très largement ce jeune garçon aux yeux bleus, aux cheveux blonds et longs, qui porte un vêtement d'un si beau rouge.

Bonington, dans un paysage clair et souriant, nous montre un groupe de pêcheurs au bord de la mer.



HUBERT ROBERT. — EN ITALIE
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

* * *

Le mobilier qui décore les salons de l'hôtel de Madame de Ganay est tout aussi beau que les tableaux qui en ornent si agréablement les murs.

Deux très grands canapés en bois naturel attirent tout d'abord l'attention. L'un est de l'époque de la Régence et très richement sculpté, avec huit pieds terminés en pieds de biche. L'autre, de l'époque de Louis XIV, est en noyer ciré d'une très belle patine. La sculpture de ce canapé est d'une grande beauté, et nous admirons surtout le beau dessin que l'artiste avait imaginé. Les angles du dossier carré sont arrondis, avec des bouquets de fleurs sculptés dans les coins; huit pieds sont également surmontés de bouquets de fleurs. Nous ne pouvons malheureusement pas connaître les artistes qui exécutèrent ces deux meubles, car ils datent d'une époque où l'habitude de signer les meubles n'était pas encore prise par les ébénistes.

De l'époque de Louis XIV aussi est cette commode en ébène ornée de filets de cuivre et de bronzes dorés, s'ouvrant à trois tiroirs et surmontée d'un marbre veiné noir et jaune encastré dans



DUPLESSIS. — LA DAUPHINE MARIE-ANTOINETTE
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

une bordure de bronze doré et soutenu à chaque extrémité par une colonnette de bois avec pieds en forme de toupies et feuilles en bronze doré comme chapiteaux.

Deux meubles semblables font partie de la collection du baron Maurice de Rothschild.

Un très beau groupe en bronze, d'une belle fonte et d'une superbe patine, nous montre Louis XIV à cheval franchissant au galop des esclaves enchaînés. Le modèle de ce bronze est inconnu ainsi que son auteur, qui pourrait être Girardon ou Desjardin.

Deux autres groupes, de la même époque, ont aussi une belle patine et une grande élégance. Ce sont: un Pâris tenant la pomme, et son pendant, Vénus et l'Amour.

L'époque de Louis XV est représentée par de très beaux meubles, qui ont le grand intérêt de porter les signatures des maîtres ébénistes qui les ont conçus et exécutés.

De la vente Horace de Choiseul provient cette belle et rare commode en laque de Chine qui porte la signature d'un grand ébéniste, qui ne nous est connu que par les initiales dont il signait ses œuvres : B. V. R. B. A la même vente se trouvait une grande armoire en laque de Chine rouge, et dans la collection Josse il y avait une autre commode en laque de Chine noire, toutes deux du même ébéniste. — La commode de la collection de Ganay offre dix tiroirs de dimentions différentes; les panneaux, de laque noir avec paysages dorés, sont encadrés de bronze doré, comme les poignées, entrées de serrures, chutes et sabots.



INGRES. — FEMME INCONNUE (1816)
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

Une commode en marqueterie de palissandre et bois de rose, ornée de bronzes dorés, s'ouvre à deux tiroirs avec des têtes de bélier en bronze doré aux chutes. Elle porte l'estampille d'un maître ébéniste qui signait des initiales R.V.L.C., et qui est l'auteur de quelques très beaux meubles exécutés à l'époque de Louis XV, et surtout d'un admirable petit bureau plat avec cartonnier, qui fait partie de la collection du baron Maurice de Rothschild. On a souvent pensé mais à tort, croyons-nous, que l'ébéniste qui signait R. V. L. C. n'était autre que René-Victor Lacroix, qui a toujours signé en toutes lettres les œuvres sorties de ses ateliers. — Une troisième commode est en bois de rose, avec des panneaux de marqueterie à rosaces, ornée de bronzes dorés. Elle est l'œuvre d'un ébéniste de la fin de l'époque de Louis XV, du nom de Joseph Feurstin.

Un beau secrétaire, d'une forme et d'une couleur charmantes, en marqueterie à losanges, en bois de rose et palis-



Mme VIGÉE-LE BRUN. — LA VICOMTESSE DE VIRIEU (1779)
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

sandre, légèrement cintrée sur la face et fortement sur les côtés, est orné de bronzes finement ciselés et dorés. Il porte l'estampille de l'ébéniste Macret, qui exécuta entre autres beaux meubles une commode en laque de Chine ornée de bronzes dorés, qui faisait autrefois partie de la collection du baron Lepic.

Tout à fait rare est un grand régulateur d'applique en marqueterie à losanges en bois de rose et palissandre, orné de beaux bronzes dorés, dont la forme est très curieuse. Le cadran est signé de l'horloger Charles.

Une pendule, toujours de l'époque Louis XV, est d'une belle forme en sa simplicité, avec son cadran, signé Gudin, à Paris, surmonté d'une tête de monstre fantastique.

Une paire de très beaux chenets est remarquable par la puissance du dessin et la qualité rare de la dorure.

Deux vases en porcelaine de Chine, à fond noir avec dragons dorés, ont été habillés sous Louis XV d'une admirable monture en bronze ciselé et doré. Le couvercle, terminé par une pomme de pin, donne très ingénieusement naissance aux anses à feuilles retombant d'une façon fort originale.

Plus séduisante encore est la jolie paire de petites aiguières en céladon clair de Chine, ornées sous Louis XV de cette charmante monture en bronze finement ciselé et doré, avec cette gracieuse touffe de roseaux qui en forme les anses.

Un très riche mobilier de salon de l'époque de Louis XV complète ce bel ensemble. Le canapé et les six fauteuils, en bois doré, sont recouverts en tapisserie de la manufacture de Beauvais, avec des oiseaux dans des encadrements de fleurs.

Un délicieux écran en tapisserie très fine de Beauvais, qui devait autrefois être le complément d'un mobilier représentant les fables de La Fontaine, nous montre le Corbeau et le Renard.

De l'époque de Louis XVI, nous voyons deux bureaux exécutés par deux des meilleurs ébénistes du temps. Un bureau plat en bois de rose et palissandre, avec pieds ronds, est signé de Jean-François Leleu, qui fut syndic de la communauté des ébénistes parisiens et qui travailla pour le Roi et pour Madame du Barry.

Un charmant petit bureau plat en marqueterie de bois de rose à losanges orné de bronzes dorés, est l'œuvre de Claude-Charles Saunier, le chef de la dynastie des ébénistes de ce nom, celui qui fit entre autres beaux meubles un célèbre bureau orné de plaques



BAIGNEUSE
Bronze. — Art français. — XVIII[e] siècle
(Collection de M[me] la marquise de Ganay, née Ridgway)



HOUDON. — Mlle LIGNEREUX
buste terre cuite
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)



CHEMINÉE ET GARNITURE DE CHEMINÉE
Marbre et bronze. — Époque Louis XVI. — Chenets, époque de Louis XV
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

de Sèvres, de la collection du baron Alfred de Rothschild de Londres, et une élégante petite table en marqueterie, entrée récemment au musée des Arts décoratifs avec la collection Perrin.

Un cartel surmonté d'un petit thermomètre et un baromètre en bois sculpté et doré, du début de l'époque de Louis XVI, se font agréablement pendants.

La reproduction que nous donnons de la cheminée du grand salon de l'hôtel de Ganay, avec les délicieux bibelots qui la décorent, ne pourra donner qu'une faible idée de ce charmant ensemble de l'époque de Louis XVI. La cheminée, en marbre bleu turquin, à montants cannelés, est ornée de bronzes très finement ciselés et dorés. La très jolie pendule nous montre une femme assise sur le cadran, qui est signé : Revel, à Paris ; un Amour et un enfant sont de chaque côté. La base, en marbre blanc, est ornée de rinceaux de bronzes dorés d'applique. Le modèle inconnu de cette pendule est charmant, et les tons qu'ont pris les ors des bronzes en font un objet très précieux. Une paire de candélabres et deux cassolettes complètent la garniture de cheminée: deux gracieuses figures de femme en bronze à patine brune supportent les quatre lumières en



REYNOLDS. — LADY MARY DOUGLAS

(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)



COMMODE. — LOUIS XIV (groupe bronze)
Époque de Louis XIV
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)



Mlle AIMÉE DUVIVIER. — LE MARQUIS D'ACQUEVILLE
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)



COMMODE EN LAQUE DE CHINE. — VASES DE CHINE MONTÉS EN BRONZE DORÉ

Époque de Louis XV

(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)



ROMNEY. — JEUNE GARÇON

(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

bronze doré; le socle, en marbre blanc, est orné d'appliques et d'une petite frise sur laquelle jouent des enfants. Les petites cassolettes, de laque de Chine rouge, sont ornées d'une délicieuse monture en bronze doré, avec trois pieds de biche et une fine ceinture ajourée. De chaque côté de la cheminée, deux petits bustes en bronze du XVIIIe siècle font une agréable tache avec leur belle patine brune.

Une autre paire de candélabres nous montre encore un modèle très rare de cette époque Louis XVI. Une femme, drapée en bronze à patine verte, tient une tige avec trois serpents enroulés, en bronze doré, qui ont chacun une fleur dans la gueule.

Le délicieux petit bronze du XVIIIe siècle, que nous reproduisons, est un véritable petit chef-d'œuvre. Cette femme qui sort du bain nous montre le corps le plus joliment modelé qu'on puisse voir. Nous ne pouvons nous empêcher, devant cette petite sculpture pleine de grâce et de charme, de penser à la grande figure de marbre de Houdon, la Baigneuse qui jadis était à Bagatelle. Cette statuette a une belle patine brune qui nous rappelle les plus beaux bronzes patinés de Jean de Bologne. En plus du charme tout particulier de ce joli objet d'art, notons la grande rareté des petits bronzes fondus au XVIIIe siècle.

C'est tout à fait dans les dernières années du siècle que Houdon dut exécuter le buste en terre cuite de la jeune Lignereux, qui devait épouser dans la suite l'ébéniste Jacob Desmalter, l'ami intime du sculpteur. Le portrait de cette petite fille est charmant; la frange et les boucles de cheveux sortent du bonnet qu'un nœud retient au haut du front, le cou est nu dans la chemisette plissée et décolletée. Le petit modèle a l'air sérieux; la bouche est fine, les yeux éveillés.

Parmi les sièges de la fin du XVIIIe siècle, signalons deux belles bergères en bois doré, de Jacob, dont les dossiers se terminent par des têtes d'aigle et les bras par des demi-lyres qu'ornent aussi des têtes d'aigle.

Une admirable tapisserie tissée à la manufacture de Beauvais est



BUSTE DE NÈGRE
Bronze. — Italie du Nord. — Début du XVIe siècle
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)



LOUIS DAVID. — LE PAPE PIE VII ET LE LÉGAT CAPRARA

(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

le plus bel ornement de ce salon si riche en merveilles du XVIIIe siècle. C'est une pièce de la tenture des Jeux Russiens d'après J.-B. Leprince : La Chasse aux Oiseaux (1). La composition, des plus heureuses et pleine de mouvement, l'étonnante conservation des couleurs qui a laissé aux laines une délicieuse fraicheur de tons, contribuent à faire de cette tapisserie une pièce excessivement séduisante.

(1) Jules Badin. — *La Manufacture des Tapisseries de Beauvais*, page 63.

Un charmant petit écran en tapisserie de Beauvais nous montre un chien et un faisan dans un paysage, d'un bon dessin et d'une agréable couleur.

Le marquis de Ganay affectionnait tout particulièrement ces petits bronzes de la Renaissance italienne, qui sont devenus si rares aujourd'hui, presque introuvables. La série que nous allons passer rapidement en revue comprend de très bons exemplaires de ces petits monuments de bronze conçus certainement par les plus grands artistes italiens de la fin du XVe et du XVIe siècle.

Florentin, d'un artiste voisin de Donatello, est le charmant enfant soutenant avec peine le coquillage trop lourd pour ses faibles épaules. Contrairement à la plupart de ces petits bronzes qui ne pouvaient être d'aucune utilité pratique, celui-ci, monté sur une base triangulaire, servait d'encrier.

Une lionne, marchant la gueule ouverte et menaçante, est l'œuvre d'un artiste padouan du XVe siècle.

L'incomparable Riccio est représenté par un bronze à patine verte d'une belle qualité, le Faune enchainé au tronc d'un arbre, dont la physionomie, torturée par la souffrance, est si expressive.

L'objet le plus beau et le plus important de cette série est le buste d'enfant nègre qui porte sur la poitrine, au bout d'une chaîne plusieurs fois tournée autour



BAIGNEUSE
Bronze. — Italie. — XVIe siècle
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)



GOYA Y LUCIENTES. — Mlle DE MONTE-HERMOSA

(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

du cou, un médaillon orné d'un chapeau de cardinal. Rien ne peut, malheureusement, nous aider à identifier ce curieux personnage, qui fut peut-être le serviteur ou le confident d'un cardinal. Quoi qu'il en soit, nous nous trouvons en présence d'une admirable sculpture d'un grand artiste du nord de l'Italie au début du XVIe siècle. La laideur si particulière de ce jeune nègre est étonnamment bien rendue ; la fonte et la patine foncée du bronze sont tout à fait exceptionnelles.



FEMME SE COIFFANT
Bronze. — Italie. — XVIe siècle
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

De la même région et de la même époque semble être la charmante statuette de négresse debout, nue, se contemplant dans un petit miroir. Le contraste est curieux entre la figure peu séduisante, aux gros traits, et le corps élancé et bien modelé. La patine brune, presque rouge, de ce très beau bronze lui donne un charme tout particulier. Il fut acheté à la vente de la collection Pourtalès. Les collections de MM. le baron de Schickler, Ferdinand Bischoffsheim et Édouard Kann, à Paris, le musée de Brunswick (1) et le musée de Grenoble (2) possèdent des exemplaires de cette statuette de négresse.

L'enfant chevauchant le cygne est une charmante œuvre d'un artiste florentin de la première moitié du XVIe siècle.

A en juger par le nombre d'exemplaires que nous connaissons, dans les musées et collections particulières, du Tireur d'épine, nous pouvons imaginer de quelle célébrité jouissait la statue antique à l'époque de la Renaissance. Découverte à Rome au XVe siècle, elle fut exposée au Capitole avec les collections de Sixte IV, où elle se trouve encore aujourd'hui. Les sculpteurs italiens de la Renaissance firent de nombreuses petites statuettes de bronze inspirées de ce célèbre modèle. Les musées du Bargello à Florence, Correr à Venise, l'Ashmolean Museum d'Oxford et le musée du Louvre (3) en ont recueilli de beaux exemplaires. D'autres épreuves se voient dans les collections du marquis Trivulzio à Milan, Taylor et Pierpont Morgan à Londres (4), Haviland, Gustave Dreyfus et de Ganay à Paris.

De la collection Taigny proviennent deux très belles épreuves en bronze du XVIe siècle italien. Une femme nue, assise

(1) W. Bode. — *Die italienischen bronzestatuetten der Renaissance*, tome I, planche 83.

(2) Le général de Beylié. — *Le Musée de Grenoble*, page 186.

(3) G. Migeon. — *Monuments et mémoires. — Fondation Piot*, tome XVI, planche 12.

(4) W. Bode. — *Die italienischen bronzestatuetten der Renaissance*, tome I, planches 87 à 90.



Mme ROMANY. — VESTRIS II
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)



LIONNE
Bronze. — Padoue — xve siècle



L'ENFANT AU COQUILLAGE
Bronze. — Florence. — 2e moitié du xve siècle



L'ENFANT AU CYGNE
Bronze. — Florence. — 1re moitié du xvie siècle



FAUNE
Bronze, par Riccio. — Padoue. — Fin du xve siècle



BAIGNEUSE
Bronze. — Italie, — xvie siècle

(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)



J.-B. LEPRINCE. — LES JEUX RUSSIENS. — LA CHASSE AUX OISEAUX
Tapisserie exécutée à la Manufacture de Beauvais. — XVIIIe siècle
(Collection de Mme la marquise de Ganay, née Ridgway)

les jambes croisées, se natte les cheveux. Le modèle en est très rare et la patine fort belle.

Une baigneuse, assise, dans un gracieux mouvement s'essuie le pied. Le même sujet, traité différemment et en plus petit, peut-être par le même artiste, nous montre une baigneuse accroupie qui se tient le pied des deux mains.

Un autre bronze du XVI[e] siècle, d'une jolie patine, nous présente une femme nue, dans une jolie pose, versant de l'eau d'une aiguière qu'elle tient au-dessus de sa tête.



NÉGRESSE
Bronze. — Italie du Nord. — Début du XVI[e] siècle
(Collection de M[me] la marquise de Ganay, née Ridgway)

Une agréable Vénus tient d'une main son cœur, de l'autre une pomme.

Citons encore un bronze doré représentant un homme nu, et un autre qui tient sur son épaule un enfant s'appuyant sur sa tête, du XVI[e] siècle italien ; un charmant encrier en forme de trépied, et de bonnes épreuves de la Géométrie, la femme à sa toilette et une femme debout, de Jean Bologne.

Enfin, une série de plaquettes italiennes de la Renaissance comprend quelques belles œuvres de Moderno et la plaque du coffret attribué à Donatello.

Parmi les médailles, de beaux exemplaires de Sigismond Malatesta et d'Isotte de Rimini, son épouse, par Pisanello ; Maximilien et Marie de Bourgogne, un plomb de Nicolas Piccinus, voisinent avec Henri IV et Marie de Médicis, Pierre Jeannin, Côme II et Maleyssic de Pignerol, par Dupré ; Louis XIV, de Bertinet.

* * *

Telles sont — trop rapidement passées en revue — les principales œuvres d'art de la collection de Madame la marquise de Ganay. Quiconque pénètre dans ces salons est frappé par le grand goût de ceux qui ont présidé au choix et à l'arrangement des tableaux, des meubles et des objets d'art. Dans chaque série, quelques œuvres de tout premier ordre attirent tout d'abord l'attention du visiteur, qui ne tarde pas à être distrait par le grand charme de celles qui l'entourent. Et c'est un plaisir infiniment agréable que de pouvoir visiter cette collection très intéressante et particulièrement séduisante.

CARLE DREYFUS.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & C[ie], Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3[e] samedi de chaque mois*
CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

CHRONIQUE DES VENTES

La mode, ou bien un heureux concours de circonstances, fait que depuis quelques années, chaque saison annuelle de ventes se trouve marquée au début, c'est-à-dire au commencement de décembre, par une vente de première importance et de sensationnelle renommée. C'est ainsi que nous eûmes à cette époque les ventes Ridgway, Cronier, Say, etc.

On ne peut que se féliciter de cette façon de procéder, voulue ou non, car la dispersion d'une importante collection à ce moment de l'année donne un regain d'activité aux affaires, attire des amateurs et des marchands étrangers à Paris et fournit une cote pour la nouvelle saison. De plus, à cette époque, les stocks sont épuisés, le commerce a besoin de marchandises et il est plus enclin à acheter qu'au mois de juin, se sentant toute l'année pour écouler ses acquisitions.

Cette année, on a inauguré la saison avec la vente de la collection Polovtsoff, qui a eu lieu à la galerie Georges Petit, du 2 au 4 décembre, sous la direction de M. Lair-Dubreuil, commissaire-priseur, assisté de MM. Falkenberg, Linzeler, G. Petit, Paulme et Lasquin, experts, et a fourni le total imposant de 4.343.940 francs. La dernière vacation produisit à elle seule plus de deux millions, ce qui constitue un record. Cette collection venant de Russie où elle avait été formée par M. Polovtsoff, grand financier et propriétaire foncier récemment décédé, comportait de merveilleuses tapisseries, des joyaux, de l'orfèvrerie, des porcelaines, des bronzes, des meubles, des tableaux et des dentelles. Une assistance considérable suivit les vacations et la bataille d'enchères fut des plus chaudes, certains numéros provoquant de véritables surprises, agréables pour les vendeurs.

Les tapisseries apportèrent des adjudications sensationnelles. Il y avait là une suite de quatre étourdissantes tapisseries de Beauvais du XVIIIe siècle, d'après Boucher, appartenant à la tenture dite des *Amours des dieux*. La plus grande, de dimensions exceptionnelles, mesurant plus de huit mètres de long, fut présentée avec une demande de 400.000 francs et adjugée 435.000 francs à un antiquaire pour le compte d'un amateur. Elle représentait *Ariane et Bacchus* dans un paysage. La seconde, figurant *Vénus et Vulcain*, estimée 300.000 francs, fut payée 225.000 francs. Quant aux deux plus petites, *Mars et Vénus* et *Borée et Orythie*, on les adjugea 250.000 fr. En somme, la série fit au total 910.000 fr., soit avec les frais plus d'un million. De la manufacture de Beauvais également, mais d'une époque un peu antérieure, étaient trois panneaux de la suite de *l'Ile de Cythère*, d'après Duplessis. Sur une demande de 100.000 francs pour chacun, ils furent adjugés aux prix suivants : *l'Arrivée à Cythère*, 74.000 francs ; *les Délices de Cythère*, 70.000 francs, et *l'Invocation à Vénus*, 65.300 francs. De qualité remarquable étaient aussi quatre panneaux des Gobelins figurant *Les Saisons*, d'après un modèle inconnu et rappelant les compositions d'Audran, pour la tenture des Dieux. Estimés 400.000 francs, ils furent vendus 376.000 francs à un amateur. On donna 24.700 francs pour une suite de six pièces flamandes de la Renaissance à sujets relatifs à l'histoire de Tobie, et l'on paya 19.000 francs un écran en tapis de la Savonnerie du temps de Louis XIV. Enfin un ancien tapis de soie de travail oriental du XVIIe siècle fit 35.000 francs.

On se disputa encore davantage les meubles et les bronzes. Des antiquaires firent monter à 63.500 francs un régulateur époque Régence en marqueterie, orné de bronzes, dont on demandait seulement 10.000 francs en annonçant que l'on faisait des réserves sur son authenticité. Il en fut de même pour un meuble d'entre-deux en marqueterie, indiqué avec de fortes restaurations, que l'on poussa cependant à 19.000 francs. Ce prix fut atteint aussi par un coffre en bois sculpté du XVIe siècle, que l'on estimait 5.000 francs. Dans les bronzes, surprises également, surtout avec deux paires de grands vases en porcelaine de Chine avec montures en bronze que l'on fit grimper, l'une à 34.000 francs et l'autre à 17.100 francs, alors que l'on demandait 5.000 francs pour chacune. Une pendule à double face, en partie du temps de Louis XV, à mouvement porté par deux Amours, trouva preneur à 34.000 francs sur estimation de 12.000 francs. Une autre pendule sur socle à musique se paya 10.000 francs, tandis que l'on porta à 20.500 francs un petit groupe en bronze italien du XVIe siècle représentant *Amphitrite sur un dauphin*, que l'on avait mis sur table à 2.000 francs.

Un des numéros capitaux de la collection était deux soupières en argent sur plateau, œuvres de Meissonnier, le célèbre orfèvre du temps de Louis XV, et qui avaient été exécutées pour le duc de Kinston, en 1735. Ces deux pièces rarissimes provoquèrent de nombreuses compétitions et, sur une demande de 150.000 francs, furent adjugées 176.000 francs à un grand antiquaire parisien. Dans les objets de vitrine, on poussa à 16.100 francs, sur demande de 3.000 francs, un petit coffret du XVIIIe siècle en nacre et or, avec une composition d'après Fragonard. Une boîte en or émaillé fit 7.600 francs, et une coupe en jaspe et or, 8.100 francs. Dans les dentelles on donna 18.200 francs pour un volant en Venise à relief Louis XIV, et 15.000 francs pour un volant Régence en point de France.

La section des peintures était peu fournie. Parmi les anciens, le numéro de vedette était un *Portrait du graveur Wille*, par Greuze, que l'on vendit en annonçant que le même existait dans la collection de Madame Edouard André. Bien que M. Paulme fût persuadé que le tableau était bien une œuvre de Greuze, réplique ou répétition de celui de Madame André, il fut vendu sans aucune espèce de réclamation et estimé 50.000 francs. Cette réserve ne porta pas tort au tableau, car il fut poussé à 83.500 francs. Deux toiles de l'école française obtinrent 14.000 francs ; un tableau de fleurs par Van Huysum, 8.100 francs, et une vue de Venise par Canaletto, 6.000 francs. Dans les peintures modernes, un panneau par Diaz, *la Mare en forêt*, fut poussé à 51.000 francs sur demande de 30.000 francs. Une marine de Daubigny fit 8.600 francs, et une toile de A. Stevens, *le Repos du Modèle*, 8.700 francs.

De magnifiques joyaux apportèrent un fort contingent au produit. Un collier de quatre rangs de perles, vendus séparément, réalisa un chiffre de 1.003.000 francs ; un diadème en diamants et rubis fut payé 340.000 francs ; un devant de corsage en brillants et perles, 139.000 francs, et un collier en diamants, 132.000 francs.

En cette même galerie Petit, MM. Boudin, Lair-Dubreuil, Petit et Sortais, vendirent les tableaux de l'atelier de feu le peintre Gustave Jacquet et obtinrent un chiffre de 214,856 fr. avec, comme prix principaux, *Souvenirs d'antan*, adjugé 10,000 francs, *Bellone*, 10,000 fr., *la Guerrière*, 8,000 francs, *la Chasseresse*, 5,850 francs. Les autres se payèrent de 500 fr. à 5,000 francs.

A la fin de novembre, MM. Lair-Dubreuil, Fournier, Mannheim et Haro dispersèrent à l'Hôtel Drouot la seconde partie de la collection de M. Doistau, comprenant des objets d'art et tableaux gothiques et Renaissance. Le total s'éleva à 393,000 fr. Dans les tableaux, un *Portrait présumé d'Érasme*, attribué à Holbein, fut vendu 24,300 fr., un *Portrait de Wicker Reys* par Cranach, 12,300 francs, un *Portrait de Marguerite d'Autriche*, par Mostaert, 10,000 fr. Dans les objets d'art, on poussa à 13,100 francs une bague en or émaillé de la fin du XVIe siècle. Une tapisserie du XVe siècle représentant un combat fut adjugée 36,000 fr., et une autre, époque Louis XIII, figurant des dames festoyant, obtint 10,000 fr.

A quelques jours de là, MM. Baudoin et Mannheim présentèrent un salon en tapisserie et quatre tapisseries appartenant à la marquise de F. S... Sur demande de 130,000 fr., le salon composé de 14 pièces à sujets de scènes familiales et sujets galants, fut adjugé 125,600 fr. Quant aux quatre tapisseries à petits personnages du XVIIIe siècle, elles réalisèrent 81,000 francs.

Au commencement de décembre eut lieu la vente des tableaux modernes de la collection de feu M. Darrasse, qui produisit 190,650 fr., sous la direction de M. Lair-Dubreuil, François et Camentron. On remarquait là, une douzaine d'œuvres de Fantin-Latour. La principale, *Siegfried et les filles du Rhin*, fut payée 22,100 fr. Un tableau de fleurs fit 13,350 fr. et un *Portrait de l'artiste* par lui-même, 11,250 fr. Un Delacroix, *Lycurgue consultant la pythonisse*, fut vendu 12,000 fr., une *Tête de femme* par Besnard, 5,020 fr. et deux Jongkind aux environs de 5.000 francs.

Enfin, à la vente de la collection Forgeron, M. Desvouges vendit 21,500 francs une petite pendule en marbre blanc et bronze doré qui avait appartenu, paraît-il, à Marie-Antoinette.

A Berlin, chez Lepké, on a vendu en novembre la collection du baron de Lanna, qui a produit 1,650,000 fr. Une châsse en émail champlevé de Limoges du XIIIe siècle fut adjugée 151,000 fr., une plaque en émail peint par Montvaerni : *le Baiser de Judas*, fit 85,000 fr., et deux autres plaques par Pénicaud, 56,000 fr., un grand hanap en étain gravé du XVIe siècle, 41,250 fr. ; un haut relief de l'atelier des Robbia, 26,250 fr.

A. FRAPPART.

LES ARTS

HUITIÈME ANNÉE — 1909

TABLE DES MATIÈRES

TEXTE

MUSÉES

COLLECTIONS

EXPOSITIONS

DISSERTATIONS ET POLÉMIQUES

TRIBUNE DES ARTS

TABLE DES GRAVURES

TABLE GÉOGRAPHIQUE

MUSÉES

MUSÉE DU LOUVRE

MUSÉE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

NOUVELLE PINACOTHÈQUE DU VATICAN (ROME)

LA COLLECTION BARBERINI AU MUSÉE KIRCHER (ROME)

COLLECTION DE M. MELEY

COLLECTION DE M. MUNIER-JOLAIN

COLLECTION DE MRS. N. HAMILTON O'GILVY

COLLECTION DE M. LOUIS PARAF

COLLECTION DE M. LE COMTE DE PENHA LONGA

COLLECTION DE M. ÉMILE PICOT

COLLECTION DE M. PIET-LATAUDRIE

EXPOSITIONS

TABLE ALPHABÉTIQUE ET SYSTÉMATIQUE

TABLEAUX PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES

SCULPTURES ET MÉDAILLES

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES SCULPTEURS ET MÉDAILLISTES

OBJETS D'ART

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

ART DÉCORATIF. — MOBILIER. — COSTUME

Chenets, époque de Louis XV (collection de Madame la marquise de Ganay, née Ridgway), nº **96**, p. 18.
Commode en laque de Chine. — Vases de Chine, montés en bronze dorés, époque de Louis XV (collection de Madame la marquise de Ganay, née Ridgway), nº **96**, p. 22.
Cheminée et garniture de cheminée, marbre et bronze, époque Louis XVI (collection de Madame la marquise de Ganay, née Ridgway), nº **96**, p. 18.

FAIENCES ET PORCELAINES

Vase à figures noires, art grec, vᵉ siècle av. J.-C. (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 3.
Ensemble d'étoiles et de croix de revêtement, Perse, xiiiᵉ-xivᵉ siècles (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 29.
Plaque de faïence lustrée, Perse, xivᵉ siècle (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 31.
Aquamanile en faïence, Andalousie, xvᵉ siècle (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 30.
Plat, Valence, xvᵉ siècle (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 31.
Plats en faïence, ateliers de Faenza, fin du xvᵉ siècle (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 18.
Carreau de céramique vert et or, provenant de la mosquée de Brousse, Asie Mineure (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 26.
Lampe de mosquée en faïence, Asie Mineure, xviᵉ siècle (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 28.
Gourde en faïence, Kutayeh, xviᵉ siècle (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 28.
Bouteille en faïence, Asie Mineure, xviᵉ siècle (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 28.
Chopes en faïence, Asie Mineure, xviᵉ siècle (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 28.
Vase en faïence, ateliers de Faenza, xviᵉ siècle (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 18.
Coupe en faïence, Asie Mineure, xviᵉ siècle (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 22.
Plats en faïence, Damas et Asie Mineure, xviᵉ siècle (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 27.
Grande cruche en terre émaillée, par Hirschvogel, xviᵉ siècle (collection de M. Ch.-L. Cardon), nº **94**, p. 20.
Faïences à lustre d'or, art persan, xviᵉ-xviiᵉ siècles (collection de M. Piet-Lataudrie), nº **92**, p. 30.
Grand vase dit vase lézard, fond bleu de roi, à quatre médaillons ornés de têtes en camaïeu et d'entrelacs de rubans à perles, les ors brunis à effet, montés sur socle en bois doré, en ancienne pâte tendre de Sèvres (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 1.
Deux vases dits vases à fleurs Duplessis, fond bleu céleste. Réserves blanches décorées de rehauts d'or avec groupes d'enfants en relief jouant avec des fleurs de pampres décorés au naturel; oreilles formées de feuillage, décorées de fleurs en relief. En pâte tendre de Vincennes. Année 1753 (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 17.
Deux caisses carrées, fond carmin. Réserves en forme d'écussons entourés d'un cartouche d'ors ombrés, décorés de paysages animés. En ancienne pâte tendre de Sèvres. Année 1757, Fouré, décorateur (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 20.
Deux flambeaux, fond bleu lapis. Pied découpé de neuf festons. Réserves décorées de trophées polychrome. Imbrications en relief auxquelles s'attachent des vases fleuris en or, en ancienne pâte tendre de Sèvres, année 1758. Mirault aîné, décorateur (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 12.
Garniture de trois caisses à fleurs, fond carmin. Rinceaux et chaînes de feuillage vert et or. Dans les médaillons réservés, sujets Téniers ; dans les réserves de côté, bouquets de fleurs. Les vases sont posés sur des bases à larges jours. En ancienne pâte tendre de Sèvres. Année 1759. Thévenet, décorateur (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 21.
Paire de vases dits à oreilles, fond vert marbré avec caillouté d'or et une nervure d'or allant du col à la panse, en ancienne pâte tendre de Sèvres, année 1768 (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 10.
Plateau, fond vert bordé d'un gros cordon et d'une résille d'or. Au centre, médaillon : Vénus et Mercure donnant une leçon à l'Amour; en ancienne pâte tendre de Sèvres. Année 1777. Dodin, décorateur; Noël, doreur (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 9.
Garniture de trois vases, fond bleu de roi, avec réserves décorées de sujets de marine par Morin et de sujets à fleurs, ornements et festons en or brunis à effet, en ancienne pâte tendre de Sèvres, année 1779. Morin, décorateur; Vincent, doreur (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 11.
Garniture de cinq vases Duplessis, à anses de joncs dorés, fleurs et feuillages en relief, déchiré bleu au haut et bas, en ancienne pâte tendre de Vincennes (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 2.
Paire de grands vases Médicis, fond bleu turquin, médaillons à sujets mythologiques en camaïeu sépia, par Le Guay, et rinceaux en couleurs; monture en bronze ciselé et doré par Gouthière. Ancienne pâte tendre de Sèvres (1789) (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 13.
Deux vases couverts, fond bleu de roi, réserves ovales, décorées de chiffres d'or avec des guirlandes de fleurs, monture en bronze ciselé doré, d'époque Louis XVI, ancienne pâte tendre de Sèvres (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 4.
Deux grands vases, fond bleu de roi, décors d'or avec quelques blancs réserve, en ancienne pâte tendre de Sèvres (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 5.
Un grand vase, œuf, fond bleu de roi avec deux réserves décorées d'oiseaux exotiques dans un paysage, en ancienne pâte tendre de Sèvres (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 5.
Garniture de trois vases couverts, fond bleu céleste semé de réserves contenant une rose à entourage de feuilles d'or; monture en bronze ciselé et doré par Gouthière. En ancienne pâte tendre de Sèvres (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 7.
Paire de grands vases dits vases ferrés, à bandeaux et à chaînes, fond bleu nouveau, avec sujets d'enfants, en camaïeu gris. Cannelures blanches et asperges dorées. Couvercles feuilles d'acanthe blanc et or ; en ancienne pâte tendre de Sèvres (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 8.
Pendule Louis XVI, en or moulu. Femme accoudée sur un fût, en ancienne pâte tendre de Sèvres, bleu céleste et blanc. Médaillon représentant l'autel de l'Amour. Cadran signé : Montjoie, Paris (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 13.
Deux vases dits vases à jets d'eau, font partie de la garniture des vases Mercure et la pendule à lyre (p. 15). Fond bleu de roi. Culot formé de feuilles d'acanthe blanc et or sortant du pied et recevant le vase sur qui se croisent des palmes dorées portant un fût de colonne cannelée blanc, du sommet duquel une fontaine jaillissante laisse couler l'eau à reliefs dorés. Les anses formées par des dauphins. En ancienne pâte tendre de Sèvres (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 14.
Vases couverts dits vases ovales Mercure, fonds bleu de roi, cerclés d'un jonc blanc avec ruban et brindilles d'or, ornés de médaillons en biscuit et de grosses guirlandes dorées retombant du bouton. En ancienne pâte tendre de Sèvres (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 15.
Grande pendule Louis XVI, forme lyre, pied ovale à lyre, en ancienne pâte tendre de Sèvres bleu de roi. Les ornements en bronze ciselé et doré. Cadran orné d'émaux et signé Kinablé (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 15.
Paire de vases dits vases anciens, fond blanc semé de bouquets de fleurs entre des crevés à fond bleu turquin. Hachures d'or sur pied Louis XV (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 16.
Pendule, femme chinoise, vêtue d'une chemise jaune et d'une large robe fond blanc décorée de rosaces et de fleurs, tenant une sphère ajourée verte qui forme pot pourri. Base et monture en bronze ciselé et doré d'époque Louis XV. En porcelaine de Chantilly (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 19.
Deux vases dits vases pots pourris myrte, fond bleu turquoise, col ajouré, anses en rinceaux blanc et or, feuillages en reliefs remontant du culot et passant par les ajourés du col; réserves blanches décorées de sujets dans le goût chinois, et, au revers, de sujets de fleurs orientales. Sur les pieds, décor de myrte grainé rouge. En ancienne porcelaine tendre de Vincennes (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 22.
Pendule, fond bleu céleste, montée sur quatre pieds de bouc, portant des rinceaux agrémentés de coquilles, celle du haut surmontée de fleurs en relief; au-dessous, trophée peint ; cadran signé Romilly, à Paris. En ancienne pâte tendre de Vincennes (collection E. M. Hodgkins), nº **89**, p. 23.

IVOIRES

ÉMAUX ET OBJETS D'ÉGLISE



IMPRIMERIE MANZI, JOYANT & Cie, PARIS